

**Gustav Pauli ja Suomi –
Hampurin Taidehallin johtaja Suomen ja Saksan
välisellä kuvataidekentällä 1920-luvulla**

Tony Pyykkö
Pro gradu -tutkielma
Taidehistoria
Humanistinen tiedekunta
Helsingin yliopisto
Huhtikuu 2019

Sisällysluettelo

Tiivistelmä	3
1. Johdanto	5
1.1 Taiteen verkostot ja 1900-luvun alun saksalainen kulttuuri suomalaisessa historiankirjoituksessa	6
1.2 Tutkittavana kohteena Hampurin Taidehallin johtaja Gustav Pauli	8
1.3 Tutkimuksen metodeista	11
1.4 Tutkimuksen materiaaleista	17
2. Gustav Pauli taidemaailman vaikuttajana	19
2.1 Uudenlainen museojohtaja	19
2.2 Paulin suomalaiset kontaktit	22
2.3 Suomen taidemaailma 1800-1900- lukujen taitteessa	25
3. Kalannin kirkon alttarikaappi ja Paulin ensi kosketus Suomeen	28
3.1 Kalannin alttarikaapin jäljillä	28
3.2 Ensimmäiset näyttelysuunnitelmat	29
3.3 Paulin matka Suomeen huhtikuussa 1922	37
4. Suuri saksalaisen taiteen näyttely Helsingissä lokakuussa 1922	47
4.1 Kesän ja alkusyksyn 1922 valmistelut	47
4.2 Avajaiset sekä näyttelyn vastaanotto	53
4.3 Näyttelyn päättyminen	59
4.4. Paulin taidekäsitys	63
5. Kalannin alttarikaapin restaurointi sekä Paulin luentomatka Suomeen 1925	69
5.1 Kalannin alttarikaapin restaurointi Hampurissa	69
5.2 Paulin toinen matka Suomeen toukokuussa 1925	70
5.3 Suunnitelma suomalaisesta taidenäyttelystä Saksassa 1927-1928	75
Pohdintoja sekä johtopäätökset	81
Painamattomat lähteet	86
Sähköiset lähteet	87
Painetut lähteet ja kirjallisuus	89

Tiivistelmä

Gustav Pauli toimi Hampurin Taidehallin johtajana vuosina 1914-1933, ja hänellä voidaan katsoa olleen tärkeä rooli myös saksalaisen taiteen tuomisessa Suomeen 1920-luvulla. Suomen ja Saksan kohtalot ovat kietoutuneet yhteen historian saatossa hyvinkin useasti, ja mitä erilaisimmilla elämänaalueilla. Tämän tutkielman tarkoituksena onkin pohtia ja selvittää, millaiset suhteet Suomen ja Saksan välillä vallitsivat kulttuurin ja taiteen kaltaisilla, näennäisen epäpoliittisilla elämänaalueilla 1920-luvulla, sekä lisätä tuntemusta kyseisestä, Suomessa hyvin vähän tunnetusta aihepiiristä.

Nyt käsillä oleva tutkimus paneutuu sellaisiin kysymyksiin, kuin millainen rooli Gustav Paulilla oli Suomen ja Saksan välisissä kuvataidesuhteissa 1920-luvulla, millaista kuvaa saksalaisesta taiteesta hän Suomessa halusi tuoda esiin, sekä mitkä tekijät motivoivat hänen toimiaan Suomen suhteen 1920-luvulla. Gustav Paulin keskeisimpiä kontakteja Suomessa olivat Ateneumin intendentti Torsten Stjernerantz sekä Helsingin saksalaisen yhdyskunnan puuhamies Albert Goldbeck-Löwe. Saksan Helsingin lähetystöstä Paulin tärkein yhteyshenkilö oli puolestaan suurlähettiläs Otto Göppert.

Tutkielman pääasiallisena materiaalina toimivat Gustav Paulin suomalaisille sekä saksalaisille suurlähettiläille kirjoittamat kirjeet, jotka sijoittuvat vuosille 1921-1928. Tutkielman teoriataustana toimivat Albert-László Barabásin verkostoteoria, Pierre Bourdieun kenttäteoria sekä sosiaalisen pääoman käsite.

Kentän, jossa Pauli toimi, muodostivat ”valkoisen” Suomen muodostama porvarillinen yhteisö, sekä Suomen saksalaismielinen älymystö. Yleisenä taustana tapahtumille toimi myös valkoisten suomalaisten ja saksalaisten yhteinen aseveljeys Suomen sisällissodassa, ja sen mukanaan tuoma kevään 1918 muisto, mikä teki Suomesta otollisen maaperän saksalaisille. Mielestäni Suomen ja Saksan tiivis kumppanuus kyseiseltä ajanjaksolta tekee maiden välisistä suhteista, myös kulttuurin alalla, vieläkin mielenkiintoisemman.

Gustav Paulin kiinnostuksen Suomeen aloitti saksalainen keskiaikainen maalari Mestari Francke, sekä hänen Kalannin kirkkoon maalaamansa alttarikaappi. Pauli kiinnostui 1920-luvun alussa kyseisestä, Kansallismuseon kokoelmiin kuuluvasta teoksesta, ja pyrki samalla myös hankkimaan sen takaisin Saksaan. Aikeitaan edistämään Pauli pyrki järjestämään suuren saksalaisen taiteen näyttelyn Helsinkiin, mutta pian hänelle selvisi, ettei hänen onnistuisi hankkia Mestari Francken alttarikaappia. Taidenäyttelyn hän kuitenkin järjesti, tosin tällä kertaa puhtaasti kulttuuripoliittisista, eikä hänen omista, lähtökohdista käsin. Saksalaisen taiteen näyttely Ateneumissa lokakuussa 1922 oli suuri menestys, ja näyttelyyn liittyen hän saapui kaksi kertaa luennoimaan Helsingin yliopistoon.

Paulilla oli myös keskeinen vaikutus Mestari Francken maalaaman Kalannin alttarikaapin restaurointiin Hampurissa vuosien 1922-1925 aikana, ja palauttaessaan kyseistä teoskokonaisuutta takaisin Helsinkiin hän

saapui myös vielä kerran luennoimaan suomalaisille, niin kuin aikaisemmillaan kerroilla. Myöhemmin 1920-luvulla Pauli pyrki järjestämään vastavuoroista suomalaisen taiteen näyttelyä Saksaan vuosien 1926-1927 aikana, mutta kyseinen näyttely ei lopulta toteutunut, johtuen pääosin suomalaisen osapuolen rahoituksen puutteesta. Niin saksalaisia kuin Pauliakin suunnitteilla olleen suomalaisen taidenäyttelyn peruuntuminen aidosti harmitti.

Tutkielman lopputuloksena on osoittaa Gustav Paulin olleen keskeinen henkilö Suomen ja Saksan välisissä kuvataidesuhteissa 1920-luvulla, mikä perustui hänen suomalaisiin kontakteihinsa ja aitoon kiinnostukseen Suomea kohtaan. Aikalaisille ilman Paulia saksalaisesta taiteesta olisi muodostunut hyvinkin toisenlainen kuva kuin muutoin olisi voinut. Toinen keskeinen havainto on osoittaa, millainen asema Saksalla oli suomalaisessa mielenmaisemassa kulttuuriselta kannalta. Toisaalta Paulin toiminta osoittaa myös sen, miten hyvistä aikeista ja alkunäkymistä huolimatta toimien todellinen lopputulos saattoi jäädä vaisuksi, kuten esimerkiksi Paulin ajamat, mutta myöhemmin peruuntuneet, näyttelysuunnitelmat suomalaisista taidenäyttelyistä Saksassa 1920-luvun jälkipuoliskolla osoittavat.

1. Johdanto

Saksan ja Suomen historiat ovat ristenneet useaan otteeseen menneinä vuosisatoina mitä erilaisimmilla elämänaloilla. Nyt käsillä oleva tutkielma pureutuu Suomen ja Saksan välisiin kulttuurisuhteisiin 1920-luvulta, ja erityisesti yhden tuon ajan keskeisen saksalaisen kuvataidekentän toimijan, Hampurin Taidehallin johtajan Gustav Paulin kautta. Saksalla on ollut keskeinen rooli Suomelle ulkomailta tulleiden vaikutteiden alkuperämaana jo kauan, ja esimerkiksi saksalaista alkuperää Suomessa ovat niin luterilaisuus kuten myös kansakunnan idea, sekä yliopistomaailma ja akateeminen sivistys.

Ajanjakso ensimmäisestä maailmansodasta 1920-luvun loppuun on historiallisesti erittäin mielenkiintoinen, sillä Suomi oli tuolloin juuri itsenäistynyt Venäjästä, ja Saksa hävinnyt ensimmäisen maailmansodan. Molemmat maat olivat kokeneet suuria ja perustavanlaatuisia muutoksia, ja tämän päivän näkökulmasta olisi mielenkiintoista seurata, miten nämä kaksi kansakuntaa myös tuolloin löysivät toisensa. Suomi oli astunut muiden eurooppalaisten kansakuntien joukkoon vuoden 1917 jälkeen itsenäisenä maana ensimmäistä kertaa historiassa, ja Saksa muuttunut konservatiivisesta keisarikunnasta edustukselliseksi demokratiaksi, Weimarin tasavallaksi. Arkiajattelussa vaikuttaisi usein siltä, että Suomella ja Saksalla näyttäisi olevan jokin erityinen suhde toisiinsa, ainakin mitä tulee historiaan. Erityisesti Suomelle tällä suhteella on ollut merkitystä. Toisaalta niin tällaisen suhteen puolesta kuin sitä vastaan löytyy varmasti yhtä monta kieltävää kuin puoltavaakin mielipidettä. Ottamatta tähän sen enempää kantaa tarkoitukseni on pohtia Suomen ja Saksan välisiä suhteita hyvin erikoislaatuisealta ja näennäisen epäpoliittiselta alueelta, eli kulttuurin ja taiteen kentältä.

Kulttuuri, taide ja tiede ovat olleet keskeisiä kansallisvaltioiden välisiä keskustelu-, kilpailu- ja yhteistyöfoorumeita aina 1800-luvun lopulta alkaen, ja tämän tutkielman yksi päätarkoitus olisikin valottaa ja syventää näitä hienovaraisia mutta vaikutusvaltaisia verkostoja. Poliittisessa mielessä Suomen ja Saksan yhteys on toki tunnustettua tuolta ajalta, mainittakoon esimerkkinä Suomen valkoisten saksalaisilta saama sotilaallinen apu kevään 1918 aikana, mutta onko joitain vastaavia linkkejä havaittavissa myös muilla elämänaloilla?

Taiteen suhteen Suomesta on lähdetty aina maailmalle hakemaan oppia sekä uusia virtauksia. Malliksi meille ovat käyneet niin Ruotsi, Ranska kuin Venäjäkin. Myös Saksan voi liittää tähän listaan. 1800-luvun puolivälissä moni suomalaistaiteilija suuntasi Düsseldorfiin ja sen kuuluisaan taideakatemiaan opiskelemaan maisemamaalausta, mutta lähempänä vuosisadan vaihdetta moni kultakautemme keskeinen taiteilija haki oppia Pariisista.

Taidehistorioitsija Teppo Jokisen mukaan Saksa ja erityisesti Berliini olivat suomalaisille taiteilijoille ennemmin vain yksi ulkomainen näyttelykohde, jolla ei voida sanoa olleen mitään erityisempää roolia. 1890-luvun lopulla Berliinin vuosittaisessa Die Große Berliner Kunstausstellungissa olivat edustettuina niin Albert Edelfelt, kuin Akseli Gallén-Kallela, ja lisäksi vuoden 1907 katsauksessa mukana olivat esimerkiksi Albert Gebhardt, Aksel Haartman, Alarik Munsterhjelm, John Munsterhjelm, Ville Vallgren sekä Victor Westerholm. Lisäksi Gallén-Kallela sekä Magnus Enckell olivat mukana Berliner Secessionin vuoden 1904 kesänäyttelyssä. Jokisen mukaan opinahjona suomalaisille Berliinillä oli hyvin vähäinen merkitys, pois lukien arkkitehtuuri.¹ Suomessa saksalaista taidetta 1900-luvun alussa oli myös jonkin verran esitelty. Esimerkiksi vuoden 1914 helmikuussa Salon Strindberg järjesti ekspressionismia edustavan der Blaue Reiter -taiteilijaryhmän näyttelyn ja myöhemmin joulukuussa 1919 saksalaisen taidegrafiikan näyttelyn.²

Vaikka Ranska hallitsikin 1800-luvun puolivälin jälkeen taiteen eurooppalaista kenttää, eivät muut maat jääneet seuraamaan tilannetta sivusta. Yhdeksi tällaiseksi maaksi voidaan nimenomaan laskea Saksa.

Saksalaista taidetta Suomeen 1920-luvulla toi erityisesti Hampurin Taidehallin silloinen johtaja Gustav Pauli, ja hän oli laajemminkin yhteyksissä tuolloin suomalaisen taide-elämän kanssa. Paulin perspektiivi oli oman kotimaansa lisäksi suuntautunut ympäri Eurooppaa, ja Suomi oli hänelle yksi keskeisiä mielenkiinnon kohteita niin Ruotsin, Norjan, Tanskan, Englannin, kuin Italian rinnalla. Pauli oli mukana järjestämässä suurta saksalaisen taiteen näyttelyä Ateneumissa lokakuussa 1922, jonka lisäksi hän piti Helsingissä useita luentoja saksalaisesta taiteesta ja sen kehityksestä. Lisäksi Pauli oli mukana järjestämässä suomalaisen taiteen näyttelyä saksalaisiin suurkaupunkeihin vuosien 1926-1927 aikana, mutta kyseinen näyttely ei lopulta kuitenkaan toteutunut.

1.1 Taiteen verkostot ja 1900-luvun alun saksalainen kulttuuri suomalaisessa historiankirjoituksessa

Taidemaailman verkostojen ja suhdetoiminnan tutkimus on suhteellisen uusi näkökulma taidehistoriallisessa tutkimuksessa, ja tämän tutkielman yhtenä tarkoituksena olisikin miettiä ja selvittää saksalaisen taidemaailman yhteyksiä Suomeen, sekä mitkä olivat niiden vaikutukset. Keskeisenä teemana olisikin pohtia, millaista kuvaa saksalaisesta taiteesta Suomelle haluttiin antaa 1920-luvulla ja ketkä tätä kuvaa olivat muokkaamassa. Vähintään yhtä tärkeää ja keskeistä on pohtia myös sitä, miten suomalaista taidetta esiteltiin Saksassa. Vaikuttamisen kohteita, kuin myös vaikuttajia, oli näin ollen kaksi, niin Suomi kuin Saksa.

¹ Jokinen 2011; 135-138, 147-148.

² Helsingin Sanomat, 14.2.1914; Hufvudstadsbladet, 13.2.1919.

Varsinaista suomalaista taidehistoriallista verkostotutkimusta on tähän mennessä ilmestynyt jo jonkin verran, ja yksi tämän tutkielman päämääristä onkin toimia eräänlaisena keskustelunavauksena ja ajatusten herättäjänä erityisesti Suomen ja Saksan yhteyksille taiteen ja kulttuurin kentällä.

Suomen ja ulkomaiden välisistä kuvataidesuhteista 1900-luvun aikana on kirjoittanut esimerkiksi taidehistoriantutkija Hanna-Leena Paloposki väitöskirjassaan *Taidenäyttelyt Suomen ja Italian julkisissa kuvataidesuhteissa 1920-luvulta toisen maailmansodan loppuun* vuonna 2012. Teos keskittyy erityisesti virallisten tahojen väliseen vuorovaikutteiseen suhteeseen, jossa vastavuoroiset taidenäyttelyt olivat osa Suomen ja Italian virallista valtiollista ystävyystoimintaa maailmansotien välillä.³ Samaan kategoriaan voidaan lukea myös tutkija ja historioitsija Elina Melginin väitöskirja *Propagandaa vai julkisuusdiplomatiaa? -Taide ja kulttuuri Suomen maakuvan viestinnässä 1937-1952* vuodelta 2014. Melgin paneutuu erityisesti Suomen maailmasotien jälkeiseen ja kylmän sodan aikaan tilaan idän ja lännen, toisin sanoen Neuvostoliiton ja Yhdysvaltojen välissä.⁴ Vastaavasti Suomeen ulkomailta kohdistunutta kulttuuridiplomatiaa on käsitellyt esimerkiksi tutkija Marek Fields väitöskirjassaan *Reinforcing Finland's Attachment to the West: British and American Propaganda and Cultural Diplomacy in Finland, 1944-1962* vuodelta 2015. Taidenäyttelyjen merkityksestä suomalaisessa taidekentässä 1900-luvulla on puolestaan tutkinut taidehistorioitsija Maija Koskinen väitöskirjassaan *Taiteellisesti elvyttävää ja poliittisesti ajankohtaista – Helsingin Taidehallin näyttelyt 1928-1968* vuodelta 2018.

Suomessa Saksaan liittyvää taidehistoriallista tutkimusta on ilmestynyt melko vähän. Ehkä yksi uusimmista sekä kattavimmista teoksista viime ajoilta on esimerkiksi Teppo Jokisen ja Hanne Selkokarin toimittama artikkelikokoelma *Italiassa ja Saksanmaalla – Taiteilijoiden ja taiteentuntijoiden matkassa 1840-1930* vuodelta 2011. Se sisältää artikkeleita niin suomalaisten taiteilijoiden kuin taidehistorioitsijoiden opintomatkoista sekä oleskeluista Italian ja Saksan alueilla 1800-1900-lukujen taitteessa. Kokoelmassa Jokinen pohtii ja selventää myös keisarillisen Saksan taidekenttää ja merkitystä Suomelle. Saksaan ja taiteeseen liittyy myös Tapio Suomisen lisensiaatintyö *Alfred Lichtwark taidekasvattajana – saksalaisen taidekasvatusliikkeen jäljillä* vuodelta 1999. Kyseinen teos käsittelee Alfred Lichtwarkin, yhden saksalaisen aikansa keskeisimmän museojohtajan (Hampurin Taidehalli) sekä kulttuurivaikuttajan taidepedagogisia pohdintoja, joilla on ollut keskeinen vaikutus myös suomalaiseen taidekasvatukseen.

³ Paloposki 2012, passim.

⁴ Melgin 2014, passim.

Toinen melko uusi Saksaa ja taidetta käsittelevä tutkimus on Marika Honkaniemen Turun yliopistossa kirjoittama Pro gradu -tutkielma *Taistelusta taiteeksi: suomalaissaksalaisen "Taistelukuvaajain näyttelyn" TK-valokuvat jatkosodan kulttuurispoliittisella kentällä* vuodelta 2015.

Muissa pohjoismaissa ehkä uusinta ja kattavinta tutkimusta Saksan ja Skandinavian välisistä suhteista edustaa taidehistorioitsija Hans Henrik Brummerin toimittama *En glömd relation – Norden och Tyskland vid Sekelskiftet* vuodelta 1998, joka käsittelee pääimmäisenä Ruotsin, Norjan ja Tanskan kulttuuriyhteyksiä Saksaan 1890-1910-luvuilla, sivuten myös Suomeakin. Teoksessa mainitaan myös Kööpenhaminassa vuonna 1993 järjestetty tutkimuskonferenssi *Nordisk konst och Tyskland omkring år 1900*. Brummer mainitsee teoksessaan saksalaisen taide-elämän herättäneen huomiota myös pohjoismaalaisissa taiteilijoissa 1890-lukuun, ja saksalaisissa suurkaupungeissa omaa taidettaan pääsivät esittelemään muun muassa Edward Munch, Akseli Gallén-Kallala, Ola Hansson ja August Strindberg. Saksalaisista taiteilijoista, erityisesti Norjasta, olivat kiinnostuneet puolestaan Walter Leistikow ja Max Klinger.⁵ Brummerin toimittama teos nimensä mukaisesti käsittelee ennen skandinaavisia suhteita Saksaan, ja nyt tähän tutkielmaan verrattuna parikymmentä vuotta aikaisempaa ajanjaksoa. Toisaalta, moni jo silloin esillä ollut asia sekä taiteilija oli ajankohtainen myös 1920-luvulla.

Kyseiset esimerkit ovat toki ajallisesti ja teemallisesti hyvinkin reheviä, mutta yhdistävinä tekijöinä niissä on Saksa, taide ja kulttuuri.

1.2 Tutkittavana kohteena Hampurin Taidehallin johtaja Gustav Pauli

Gustav Pauli (1866-1938) toimi Hampurin Taidehallin johtajana vuosina 1914-1933, ja oli samalla myös keskeinen taidepoliittinen vaikuttaja niin Hampurissa kuin myös koko Saksassa. Suomen ja Saksan välisten kuvataidesuhteiden hoidossa 1920-luvulla Paulia voidaan pitää hyvinkin keskeisenä henkilönä.

Tulevilla sivuilla tarkoituksena olisikin perehtyä Paulin toimintaan ja tarkoituksperiin Suomessa 1920-luvun kuluessa, sekä pyrkiä selvittämään, mikä rooli hänellä oli Suomen ja Saksan välisten kulttuurisuhteiden hoidossa. Millainen toimija museojohtaja Gustav Pauli oli Suomen ja Saksan välisellä taidekentällä 1920-luvulla? Mitkä olivat hänen motiivinsa Suomen suhteen, ja mikä sai hänet järjestämään saksalaisen taiteen näyttelyä Suomessa, saapumaan luentomatkoille Helsinkiin ja myöhemmin järjestelemään suomalaisen taiteen kiertonäyttelyä Saksaan? Mikä selittää Paulin toimia 1920-luvun kuluessa?

⁵ Brummer 1998, 6-7.

Theodor Gustav Pauli syntyi 2. helmikuuta vuonna 1866. Hänen vanhempansa olivat Emmi Pauli (os. Albers) ja Bremenin pormestari Alfred Domenicus Pauli. Lapsuutensa nuori Gustav vietti Bremenissä, ja omaelämäkertansa mukaan Pauli kertoi olleensa hyvä piirtämään jo lapsena. Kiinnostuksen taiteeseen Pauli sai isältään, joka oli kiinnostunut kovasti Italian renessanssin ajan taiteesta. Opiskelemaan Pauli lähti ensin Strasbourgiin, sitten Baseliin ja myöhemmin Leipzigiin. Opiskeluaikoinaan Pauli matkusteli paljon myös Italiassa, niin Roomassa kuin Firenzessä.⁶ Leipzigissä Pauli oli aluksi taidehistorioitsija Anton Springlerin oppilaana ja myöhemmin Baselissa kuuluisan kulttuurihistorioitsija Jakob Burkhardtin opissa.⁷ Pauli tutustui myös Leipzigissä Harry Graf Kessleriin, yhteen Saksan 1800-1900 -lukujen vaikutusvaltaisimmista moderneista taideteoreetikoista.⁸

Väitöskirjansa Pauli teki Bremenistä ja sen renessanssiarkkitehtuurista, tärkeimpänä tutkimuskohteenaan Bremenin kaupungintalo.⁹ Pauli valittiin 1891 Dresdenin Kupferstichkabinettin hoitajaksi, ja juuri Dresdenissä Pauli oppi tuntemaan taidegrafiikkaa. Opastajana hänelle taidegrafiikan tuntemuksessa toimi taiteentuntija ja kokoelmanhoitaja Max Lehrs.¹⁰ Paulin keskeisiin saavutuksiin Dresdenin Kupferstichkabinettissa kuului muun muassa Rembrandtin ja Behamin veljesten grafiikanlehtien katalogisointi.

Pauli meni armeijaan syksyllä 1891, jolloin hänet sijoitettiin 13. saksilaiseen jääkäripataljoonaan. Keuhkovian takia hän sai kuitenkin pian vapautuksen, ja töitä jatkamaan Pauli pääsi vasta vuonna 1894. Tuolloin hänet oli valittu Dresdenin taideakatemian kirjastoon kirjastonhoitajaksi. Vuonna 1896 Pauli avioitui Magda Melchersin kanssa ja pari tuli saamaan kolme lasta.¹¹

Vaikka Gustav Pauli oli hyvinkin keskeinen toimija saksalaisessa taidekentässä 1920-luvulla, on hän jäänyt hyvin vähäiselle huomiolle myös saksalaisessa taidehistoriankirjoituksessa. Saksalainen taidehistoriantutkija Christian Ring on ehkä tuorein Pauliin tarttunut tutkija, sillä hän on kirjoittanut Paulia käsittelevän väitöskirjan *Gustav Pauli und die Hamburger Kunsthalle – Biografie und Sammlungspolitik* vuonna 2010. Ring on samassa yhteydessä myös koonnut Paulin Hampurin Taidehallille suunnatuista matkakirjeistä kokoomateoksen *Gustav Pauli und die Hamburger Kunsthalle – Reisebriefe*, joka julkaistiin vuonna 2010. *Reisebriefe* koostuu Paulin ulkomaanmatkoiltaan vuosina 1914 – 1932 kirjoittamista päiväkirjamaisista

⁶ Ring 2010b, 19–20.

⁷ Pauli, Theodor, Gustav; www.deutsche-biografie.de.

⁸ Pauli, Theodor, Gustav; saebi.isgv.de.

⁹ Ring 2010b, 21–23.

¹⁰ Pauli, Theodor, Gustav; www.deutsche-biografie.de.

¹¹ Ring 2010b, 21–23.

selitteistä ja raporteista, jotka valaisevat niin hänen taidekäsitteisiään kuin myös hänen hankintapolitiikkaansa. Paulin toiminta on myös ajallisesti hyvin laaja ja monipuolinen, sillä tutkija Ringin mukaan Pauli ehti vaikuttaa niin keisarikunnan Saksan, Weimarin tasavallan, kuin myös kolmannen valtakunnan nousun aikoina.¹²

Pauli oli lukuisan taidehistoriallisen julkaisutoimintansa lisäksi kirjoittanut myös omaelämäkerrallisen teoksen *Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten* vuonna 1936. Keskeisten taidevaikuttajien kirjoittamien omaelämäkerrallisten teosten trendin oli tutkija Ringin mukaan pannut alulle Paulin edeltäjä, Hampurin Taidehallin johtaja Alfred Lichtwark. Muita omaelämäkertoja julkaisseita saksalaisia taidevaikuttajia olivat muun muassa Anton Springer, Karl Woermann, Wilhelm von Bode, Karl Scheffler sekä Fritz Schumacher.¹³

Ringin mukaan Paulin eräänlainen ”opponentti” ja vastavoima Hampurin taidekentällä oli Hampurin Kunstgewerbemuseumin johtaja Max Sauerlandt. Pauli ja Sauerlandt olivat samaan aikaan Hampurin kahden suurimman museon kilpailevat johtohenkilöt, ja heillä oli paljon näkemyseroja sekä yhteenottoja vuosien saatossa niin taiteellisissa kuin hallinnollisissakin asioissa.¹⁴

1920-luku sujui Paulin osalta Hampurin Taidehallin kokoelman laajentamisessa sekä luento- ja hankintamatkoilla ympäri Eurooppaa. Vuonna 1928 hän oli jopa Harvardin yliopistossa Yhdysvalloissa luennoimassa. Gustav sekä hänen vaimonsa Magda solmivat suhteita niin keskeisiin oman aikansa taiteilijoihin, kuten Rudolf Alexander Schröderiin sekä Rainer Maria Rilkeen, kuin myös hampurilaisiin taidehistorioitsijoihin Aby Warburgiin sekä Rosa Schapireen. Lisäksi Paulin vaimo Magda tuki aviomiestään tämän taiteellisissa pyrkimyksissä 1920-luvulla ja piti hänet perheenpidollisista tehtävistä vapaana. Pauli ystäväystyi myös monien ulkomaalaisten taiteentuntijoiden kanssa, joita hän ulkomaanmatkoillaan tapasi.¹⁵

Tutkija Ringin mukaan Paulin elämän viimeiset vuodet olivat täynnä niin henkilökohtaisia kuin myös ammatillisiakin pettymyksiä. Hampurin Taidehallin Münchenin Glaspalastin suureen romantiikan ajan taiteen näyttelyyn lainaan antamat 17 maalausta tuhoutuivat 6.7.1931 Glaspalastin tulipalossa. Yhteensä palossa menetettiin 117 maalausta. Vain muutamia päiviä myöhemmin Pauli sai kuulla oman tyttärensä, Liselotte Paulin tehneen itsemurhan Pariisissa. 1930-luvun alussa Pauli joutui myös kansallissosialistien vainoamaksi liian liberaalien mielipiteidensä vuoksi. Saksan taloudellisten vaikeuksien aikaan Pauli perusti

¹² Ring 2010b, 14.

¹³ Ring 2010b, 19.

¹⁴ Ks. Ring 2010b, 123-132, 269-272.

¹⁵ Pauli, Theodor, Gustav; saebi.isgv.de; von Behr 2001, 318.

myös 1931 taiteilijoiden avustukseksi Nothilfe für bildende Künstler-järjestön. Pauli pakotettiin eläkkeelle elokuussa 1933.¹⁶

Pauli eli eläkkeellään hiljaiseloa, vaikka kansallissosialistit pyrkivätkin aktiivisesti mustamaalaamaan hänen toimiaan jälkikäteen.¹⁷ Esimerkiksi 1930-luvulla he levittivät huhuja hänen vaimostaan Magdasta, joiden mukaan hän olisi ollut juutalaista alkuperää.¹⁸

Maaliskuussa 1938 myös Paulin vanhin pojista, Alfred Pauli teki itsemurhan. Pauli itse menehtyi Münchenissä leikkauksessa 8. kesäkuuta 1938, 73 vuoden iässä. Pauli haudattiin perhehautaamaan Bremeniin.¹⁹

Ringin teoksessa nousee hyvin vahvasti esille Paulista usein esitetty kysymys: *Kuka oli Gustav Pauli? Wer war Gustav Pauli?*²⁰ Ring selittää Paulin tietynlaista ”unohtumista” sillä, että hän saattoi jäädä osittain edeltäjänsä, Alfred Lichtwarkin varjoon, eikä hänen toimintansa muutoinkaan ollut niin radikaalia kuin Lichtwarkilla, ainakaan Hampurin aikanaan.

1.3 Tutkimuksen metodeista

Saksalaista museojohtaja Gustav Paulia tutkiakseni hyödynnän verkostoteorian, kenttäteorian sekä sosiaalisen pääoman teemoja. Verkostotutkimus ja sosiaalinen pääoma ovat jo sosiologiassa käytettyjä metodeja, mutta historian tutkimukseen ne ovat vasta saapumassa.²¹ Tämä pätee varmasti myös taidehistorialliseen tutkimukseen. Osittain käsillä oleva tutkimus sopisi varmasti myös taidesosiologian piiriin.

Sosiaalisen pääoman sekä verkostojen hyödyntämistä historian tutkimuksessa ovat pohtineet esimerkiksi Jarkko Keskinen ja Kari Teräs toimittamassaan artikkelikokoelmassa *Luottamus, sosiaalinen pääoma, historia* vuodelta 2008. Hyödynnän verkostojen tutkimukseen ja teoretisointiin myös fyysikko Albert-László Barabásin teosta *Linkit. verkostojen uusi teoria* vuodelta 2002, joka yhdistää luonnontieteissä ja matematiikassa käytettyjen verkostoteorioiden käyttöä myös ihmistieteisiin. Lisäksi uusia, ajankohtaisia ja muista tieteistä työkaluja lainaavia metodeja esittelee Kari Väyrysen ja Jarmo Pulkkinen toimittama teos *Historian teoria – Lingvistiksestä käänteestä mahdolliseen historiaan* vuodelta 2016. Oman tutkimukseni

¹⁶ Ring 2010b; 282-284, 292; von Behr 2001, 318.

¹⁷ Ring 2010b, 296, 299.

¹⁸ von Behr 2001, 318.

¹⁹ Ring 2010b, 304-307.

²⁰ ks. Ring 2010b, 13. Kursivoinnit kirjoittajan.

²¹ Keskinen&Teräs 2008, 7-8.

kannalta kyseisen kokoelman oleellisin artikkeli on Olavi K. Fältin kirjoittama *Termodynamiikka, verkostoteoria ja kognitiivinen psykologia historiaa tulkitsemassa*. Myöskin Pierre Bourdieu ja hänen taidesosiologiset näkemyksensä ovat tämän tutkielman kannalta vartenotettavia.

Keskisen ja Teräksen teos paneutuu sosiaalisen pääoman ja ihmisten välisten vuorovaikutussuhteiden pohdintaan. Heidän mielestään sosiaalinen pääoma voidaan nähdä dialogisessa, jopa provokatiivisessa valossa suhteessa perinteiseen historiallisempiiriseen aineistoon. Keskisen ja Teräksen mukaan sosiaalisen pääoman käsite auttaa hahmottamaan yhteiskunnallisen muutoksen ja sen agenttien analysointia, sekä hahmottamaan historiallisia yksilöitä ja yhteisöjä ajallisesti muuttuvina ilmiöinä.²² Sosiaalinen pääoma tarkoittaa Keskisen ja Teräksen teoksessa ennen kaikkea luottamusta, joka voidaan nähdä eräänlaisena ihmisten välisen kanssakäymisen valuuttana: Henkilöllä tai yhteisöllä, jolla on paljon sosiaalista pääomaa ja jota pidetään luotettavana, on huomattavasti enemmän sosiaalista liikkumatilaa ja mahdollisuuksia vaikuttaa asioihin kuin tahoilla, joilla luottamusta tai sosiaalista pääomaa ei ole. Keskisen ja Teräksen mukaan sosiaalisen pääoman keskeisimpiä teoreetikkoja ovat esimerkiksi Pierre Bourdieu (*La distinction, critique sociale du jugement*, vuodelta 1979), James S. Coleman (*Social Capital in Creation of Human Capital*, vuodelta 1988) sekä Robert E. Putnam (*Making Democracy Work: Civic Traditions in Modern Italy*, vuodelta 1993).²³ Keskinen ja Teräs ymmärtävät sosiaalisena pääomana kaikki ne resurssit, joita ihmiset tai yhteisöt voivat saada sosiaalisen kanssakäymisen seurauksena. He myös pitävät luottamusta keskeisenä piirteenä, jolla ihmiset tai yhteisöt saavat kyseiset resurssit käyttöönsä. Teräksen ja Keskisen mukaan tosin on epäselvää, onko luottamus toiminnan lähde vai lopputulos.²⁴

Suomen ja Saksan välisten kuvataidesuhteiden piirissä voidaan ajatella, että niin suomalaisten kuin saksalaisten taidemaailman toimijoiden välillä oli oltava riittävästi sosiaalista pääomaa sekä luottamusta toistensa kanssa asioiden mutkatonta hoitamista varten. Tässä tapauksessa museojohtaja Gustav Paulilla oli oltava luottamusta sekä tarpeeksi sosiaalista pääomaa suomalaisten taidemaailman edustajien kanssa, mikäli hän halusi hoitaa asioita itseään, Saksaa, sekä Suomea hyödyttävällä tavalla.

Barabásin kantavana ajatuksena hänen verkostoteoriassaan on puolestaan osoittaa erilaisten verkostojen ja linkkien olemassaolo luonnon ja matematiikan lisäksi myös ihmisten luomissa abstrakteissa konstruktioissa, aina taloudesta ja yhteiskunnasta internettiin. Barabásin mukaan monia niin luonnontieteiden kuin myös yhteiskunnankin rakenteita voidaan kuvata verkostoina eli graafeina, jotka koostuvat solmuista ja niitä

²² Keskinen&Teräs 2008, 9-10.

²³ Keskinen&Teräs 2008, 10-12.

²⁴ Ibid.

yhdistävistä linkeistä. Linkkien avulla solmut kytkeytyvät toisiinsa, jolloin ne saavat käyttöönsä tarvitsemiaan resursseja. Sellaiset solmut, joilla on hallussaan paljon linkkejä, Barabási kutsuu navoiksi. Solmuilla on tapana kilpailla linkeistä, koska linkit tarkoittavat selviytymistä kytkeytyneessä maailmassa. Niitä solmuja, jotka kykenevät kytkeytymään muita solmuja paremmin, Barabási kutsuu kytkeytyjiksi. Ihmisten tapauksessa ”navat” voidaan ymmärtää esimerkiksi mielipidejohtajina, vaikuttajina tai poliittisina päättäjinä.²⁵ Solmuilla on lisäksi tapana kilpailla linkeistä, koska linkit tarkoittavat selviytymistä kytkeytyneessä maailmassa.²⁶

Barabásin mukaan yksilöiden muodostamat verkostot voivat olla joko satunnaisia tai mittakaavattomia. Tällä Barabási viittaa siihen, että satunnaisen verkoston solmut noudattavat kytkeytyneisyydessään kellokäyrää, kun taas satunnaisen verkoston solmut noudattavat potenssijakaumaa. Mittakaavattomassa verkostossa verkoston muodostamilla solmuilla ei ole keskimääräistä kytkentöjen määrää, vaan enemmistöllä on vain vähän linkkejä muutaman navan hallitessa koko verkostoa. Satunnaisessa verkostossa keskimääräinen kytkentöjen määrä voidaan löytää. Satunnaisen verkosto voidaan ymmärtää autotiekarttana, jossa yhdestä paikasta voi lähteä vain muutama reitti eri suuntiin. Mittakaavaton verkosto puolestaan voidaan mieltää lentoreittikarttana, jossa muutama iso lentokenttä kahmii kaikki lentoreitit itselleen pienempien lentoasemien kustannuksella. Verkostoilla on tämän lisäksi taipumusta kasvuun, jota tosin luonnehtii solmujen välillä vallitseva arvohierarkia ja aikaisemmin linkkejä keränneiden solmujen suosinta.²⁷

Historian professori Olavi K. Fältin artikkeli *Termodynamiikka, verkostoteoria ja kognitiivinen psykologia historiaa tulkitsemassa* voidaan puolestaan ajatella laajentavan niin Barabásin verkostoteoriaa kuin sosiaalisen pääoman käsitteitä lisäämällä siihen Robert C. Clarkin termodynamiikan sekä ajatusmalleja kognitiivisesta psykologiasta. Robert C. Clark teoksessaan *The Global Imperative. An Interpretive History of the Spread of Humankind* vuodelta 1997 esittää, että ihmisyyhteisön taipumus levitä omien alueidensa ulkopuolelle aiheutuu sen kasvun ja monimutkaistumisen luomista tarpeista. Tällaista kasvua jarruttaa kuitenkin suurien entiteettien taipumus hajaannukseen eli entropiaan termodynamiikan toisen lain mukaisesti. Ihmisten luomiin verkostoihin siirrettynä tämä tarkoittaa sitä, että torjuakseen hajaannusta ihmisryhmien on jatkuvasti laajennuttava omien alueidensa ulkopuolelle.²⁸ Fältin mukaan Clarkin

²⁵ Barabási 2002, 19, 58, 60- 62

²⁶ Barabási 2002; 109, 130-131.

²⁷ Barabási 2002, 75-76; 87-89.

²⁸ Fält 2016, 313-314.

termodynamiikkaa ja Barabásin verkostoteoriaa yhdistää laajentumisen ja järjestyksen säilyttämisen periaate.²⁹

Verkostojen muotoutumista voi kuvitella Fältin mukaan ohjaavan myös kognitiivisen psykologian sekä historiallisen mielikuvituksen. Tämän voidaan katsoa Fältin mukaan rakentuvan Walter Lippmannin ja Kenneth Bouldingin kognitiivisen psykologian malleista. Lippmannin jo 1922 ilmestynyttä *Public Opinion*-teosta pidetään yhtenä kognitiivisen psykologian aloittaneina teoksena, jonka mukaan, vaikka ihmiset toimivat aina heidän maailmastansa muodostuneen mielikuvan perusteella, mutta heidän toimintansa vaikuttaa kuitenkin todelliseen maailmaan. Boulding puolestaan osoittaa teoksessaan *The Image: Knowledge in Life and Society* (1956), että yksilön mielikuva jostakin rakentuu aina hänen aikaisemmalle kokemuksellensa käsillä olevasta ilmiöstä. Tämän lisäksi mielikuvat ovat usein jäykkiä, ja ne vastustavat omaa muutostaan. Tähän voidaan lisäksi ottaa mukaan tiedollisten skeemojen käsite, joita esimerkiksi Erno Lehtinen ja Jorma Kuusinen ovat käsitelleet teoksessaan *Kasvatuspsykologia* (2001). Skeemat ovat ihmisten ajattelua ohjaavia perustavanlaatuisia malleja, joiden perusteella he jäsentävät ja analysoivat havaitsemaansa ympäristöä. Fältin mainitsemat käyttäytymistä ja linkkien muodostumista ohjaavat psykologiset mallit sekä mielikuvat voidaan mieltää eri nimityksenä Barabásin nimeämälle kytkennän suosimiselle.³⁰

Fältin mukaan historian tapahtumien tarkastelu tällaisten luonnontieteestä lainattujen mallien mukaisesti tuo parhaimmillaan luonnontieteille ominaista lainalaisuutta historiatieteisiin.³¹ Verkostojen ja hajaannuksen mallien hyödyntäminen menneisyyden pohtimiseen on toki mielenkiintoinen ja oivaltava työkalu, mutta tällaisten mallien kanssa on ymmärrettävä, että ne eivät välttämättä toimi absoluuttisesti samalla lailla kaikissa tapauksissa ja ne saattavat jättää ihmisen luontaisen irrationaalisuuden huomiotta.

Taidekentän institutionaalisuutta ja rakennetta on tarkasteltu pitkään myös Pierre Bourdieun kenttäteorian kautta. Bourdieu käsittää kentän järjestelmäksi, joka koostuu toimijoista, jotka hakevat itselleen edullista positiota järjestelmän sisältä. Kentän toimijat voivat taiteen tapauksessa olla niin taitelijoita, kriitikoita, museojohtajia, kuin myös galleristeja. Toimijat sekä eri positiot kamppailevat puolestaan keskenään eri pääoman lajeista, joiden avulla toimijoilla on mahdollisuus päästä hallitsevaan asemaan kentällä. Bourdieun mukaan näitä tavoiteltavia eri pääoman lajeja ovat esimerkiksi taloudellinen pääoma, kulttuurinen pääoma sekä symbolinen pääoma, jotka tarkoittavat esimerkiksi rahaa, arvostusta, tietoa tai pätevyyttä. Hallitseva asema taiteen kentässä tarkoittaa Bourdieun mukaan puolestaan sellaista positiota, josta käsin kyseisen

²⁹ Fält 2016, 319.

³⁰ Fält 2016, 325-327.

³¹ Ibid.

position haltija pääsee määrittämään mitä on hyvä ja legitiimi taide niin järjestelmälle itselleen kuin järjestelmän ulkopuolelle. Tätä periaatetta kutsutaan ortodoksian vakiinnuttamiseksi, ja sen vastakohtana toimii vääräoppisuuden eli heresian torjuminen. Vääräoppisuudella viitataan tässä tapauksessa kentän haastajien käsityksiin siitä, mitä on hyvä taide, ja heidän taipumuksestaan haastaa hallitsevia mielipiteitä.³²

Bourdieuille taiteen kenttä on osa laajempaa vallan sekä talouden kenttää, joka leikkaa läpi koko yhteiskunnan. Kamppailu kulttuurin ja taiteen kentällä on Bourdieun mukaan myös oleellinen osa kentän toimintaperiaatteita sekä osa laajempaa yhteiskunnallista kamppailua hallitsevan ja hallitun luokan välillä. Taiteen kenttä on ikään kuin alakenttä osana laajempaa kokonaisuutta, jonka järjestäytymistä suuressa mittakaavassa ohjaavat heteronomiset sekä autonomiset periaatteet. Heteronomisella periaatteella Bourdieu viittaa siihen, että eri kenttien positiot rakentuvat omiksi itsenäisiksi kokonaisuuksiksi, mutta jotka ovat erilaisia ja silti samalla yhteen sovitettavissa muiden kenttien kanssa, esimerkiksi talouden. Autonominen periaate puolestaan tarkoittaa sitä, että kentän positiot pyrkivät saamaan mahdollisimman omavaltaisen ja erillisen aseman suhteessa muihin yhteiskunnallisiin kenttiin. Taiteen kentällä heteronomisen periaatteen mukaan muotoutuneet positiot olisivat esimerkiksi konservatiivisia, porvarillisia taideyhteisöjä, ja autonomisen periaatteen mukaan järjestäytyneet positiot olisivat puolestaan esimerkiksi yhteiskunnan marginaalissa olevia avantgardeliikkeitä.³³

Bourdieuille niin taiteen kuin muidenkin kenttien väliset rajat ovat liukuvia ja päällekkäisiä, jonka lisäksi ainut kriteeri ”kentällä olemiseen” on Bourdieun mukaan siinä, että yksittäinen positio tai sen haltija saa aikaan vaikutuksia kentällä, jota tarkastellaan. Myös muutos on oleellinen eri kenttien luonnetta määrittävä ominaisuus. Sen saavat aikaan niin kamppailu eri pääomalajeista, hallitsevaan asemaan pääsemisestä, kuin myös toimijoiden sekä positioden aikaisemman historian muodostamat ennakkokäsitteet kentästä ja sen vastapelureista. Toimijat ja positiot ovat näin ollen jatkuvassa muutoksessa ja kamppailussa keskenään, ja päällimmäisenä niiden on aina tarkoitus päästä itse hallitsevaan asemaan.³⁴

Taiteen ja kirjallisuuden kentän toimijoiden pääasiallinen tavoite on kerätä itselleen symbolista pääomaa. Sen muotoutumista puolestaan ohjaavat kentän omat sisäiset säännöt ja uskomukset, joista Bourdieu käyttää termejä *illusio* ja *doxa*. Niissä on itseasiassa hyvin paljon samoja piirteitä kuin aikaisemmin mainituissa skeemoissa sekä historiallisessa mielikuvituksessa. Illusiolla Bourdieu viittaa kentän toimintaa ohjaaviin perusperiaatteisiin, jotka toimivat eräänlaisina sääntöinä. Doxat puolestaan ovat tarkemmin määriteltyjä

³² Bourdieu 1993, 29-35.

³³ Bourdieu 1993, 36-41.

³⁴ Ibid.

yleisiä uskomuksia. Illusion ja doxan avulla kentän toimijat motivoituvat toimintaan ja näkemään kentällä ylöspäin pyrkimisen tavoittelemisen arvoisena. Myöhemmässä ajattelussaan Bourdieu on käyttänyt kentän toimintaperiaatteista myös pelin metaforaa. Toimijat ja positiot ovat osa ”peliä”, jossa palkintona on päästä dominoivaan asemaan.³⁵

Bourdieuun kenttäteoriassa ja sosiaalisessa pääomassa on paljon samanlaisia piirteitä Barabásin verkostoteorian kanssa. Molemmissa voidaan havaita olevan abstraktin rakenteen, joissa on säännönmukainen koostumus ja jonka rakennusosasilla on tarkkaan määritelty paikka ja funktio. Se mikä Bourdieuun kenttien teoriassa korostuu ja mikä Barabásin verkostoissa uupuu, on rakennelman päämäärä ja lopputulos. Barabasin teoriassa kyllä havaitaan rakennelman olemassaolo ja yksittäisten osasten toimintaperiaate osana kokonaisuutta, mutta Barabási ei tarjoa syytä, mihin kyseistä rakennelmaa voisi käyttää. Bourdieuun kritiikiksi sanottakoon, että hän näkee vain lopputuloksen itse prosessin kustannuksella. Lisäksi Bourdieu teoria korostaa kamppailua ja taistelua myös niilläkin elämän osa-alueilla, joilla niitä ei välttämättä ole. Mutta toisaalta jonkinlaista kamppailua niin kentillä kuin verkostoissa käydään. Barabásilla kamppailua käydään linkeistä, jotka mahdollistavat eloonjäämisen, kun taas Bourdieulla kamppaillaan palkkioina toimivista eri pääoman muodoista.

Yhteistä Bourdieuun ja Barabásin teorioille on myös se, että verkostoja ja kenttiä on monia, ja ne saattavat olla päällekkäisiä, toistensa sisällä ja toisiaan leikkaavia. Yhteistä on myös se, että niin kentät kuin verkostot vaikuttavat toisiinsa, eli ne eivät ole täysin suljettuja.

Miten verkostoteoria, kenttäteoria sekä sosiaalinen pääoma toimitivat sitten taidehistoriallisessa tutkimuksessa, ja tässä tapauksessa Suomen ja Saksan kuvataidesuhteiden ja Gustav Paulin tapauksessa? Taidemaailma, tässä tapauksessa Suomen ja Saksan taidepiirit, voidaan ymmärtää Barabásin verkostoteorian mukaisiksi verkostoiksi, jotka koostuvat linkeistä ja solmuista. Suomen ja Saksan taidepiirit ovat tässä yhteydessä eräänlaisia solmujen ryppäitä, jotka pyrkivät rakentamaan välillensä linkkejä. Linkeissä puolestaan voidaan ajatella kulkevan solmujen tarvitsemia hyödykkeitä, kuten itse taideteoksia, tietämystä, arvostusta, vaikutusvaltaa ja rahoitusta, joista solmut taistelevat. Luottamus toimii näiden hyödykkeiden kulkeutumisen mahdollistavana välittäjäaineena. Verkostojen muita solmuja ovat esimerkiksi taiteilijat, muut museot, museojohtajat, taidehistorioitsijat tai kriitikot, joilla turvataksaan oman asemansa (tai hallitsevan asemansa) on halu pyrkiä barabásilaisittain navaksi (tai ryppääksi), joka hallitsee ja ohjaa linkkejä ja niissä kulkevia hyödykkeitä. Toisaalta, on myös huomioitava, että verkostoissa napojen asema ei ole absoluuttinen

³⁵ van Maanen 2009; 55, 62-63.

ja muuttumaton, ja niiden asema voi muuttua niin ajan kuin paikankin suhteen. Moni edellä kuvatuista piirteistä sopii myös Bourdieun kenttäteoriaan.

1.4 Tutkimuksen materiaaleista

Nyt käsillä olevan tutkimuksen kohteena on siis museojohtaja Pauli, ja tutkimuksen materiaalina toimivat puolestaan erilaiset arkistolähteet, kuten kirjeet, selonteot, ja kuitit. Erityisen merkittävässä asemassa ovat Gustav Paulin itsensä kirjoittamat ja vastaanottamat kirjeet niin suomalaisille kuin saksalaisille. Muita tärkeitä lähteitä ovat myös sanomalehtien uutiset ja kirjoitukset Paulin toimintaan liittyen. Gustav Pauliin liittyviä kirjeitä on niin Helsingissä Kansallisgallerian arkistossa Ateneumin tiloissa, kuin myös Hampurin Taidehallin historiallisessa arkistossa (Historisches Archiv Hamburger Kunsthalle) sekä Suomen ulkoministeriön arkistossa. Niin kuin aikaisemmin on jo mainittu, on saksalainen tutkija Christian Ring kirjoittanut puhtaaksi ja koonnut yhteen Paulin matkoiltaan kirjoittamia kirjeitä, joista osaa käytetään myös tässä tutkielmassa lähteenä. Suurin osa Helsingin ja Hampurin arkistoista löytyvistä kirjeistä on kirjoitettu puhtaaksi koneellisesti, mutta myös käsin kirjoitettuja kirjeitäkin löytyy. Kirjeiden kieli on pääsääntöisesti saksa, mutta myös ruotsinkielisiäkin asiakirjoja löytyy.

Nyt käytettävissä olevasta arkistomateriaalista on kuitenkin otettava huomioon muutamia seikkoja, sekä lähdekriittisiä huomioita. Vaikka osa kirjeenvaihdosta vaikuttaa olleen hyvinkin säännöllistä, saattaa joitain kirjeitä puuttua sekä olla kokonaan kadonnut. Eniten kirjeenvaihtoa Paulilla vaikuttaa olleen erityisesti Suomen Taideyhdistyksen intendentin Torsten Stjernschantzin, Saksan Helsingin lähetillään salaneuvos Otto Göppertin sekä talousneuvos Albert Goldbeck-Löwen kanssa. Paulilla oli lisäksi jonkin verran kirjeenvaihtoa myös helsinkiläisen galleristi Gösta Stenmanin kanssa.

Vaikka suurin osa kirjeistä on kirjoitettu koneellisesti puhtaaksi, niin on otettava huomioon sellainenkin mahdollisuus, että käsinkirjoitetuissa luonnoksissa on saattanut olla kirjoitettuna eri asioita kuin koneellisesti kirjoitetuissa kirjeissä ja päinvastoin. Paulin kirjeenvaihto Suomeen rajoittuu pääsääntöisesti vuosiin 1921-1928. Osassa kirjeistä sävy on hyvinkin tuttavallinen ja henkilökohtainen. Voimakas sävyn muuttuminen on erityisesti havaittavissa Paulin kirjeissä ennen ja jälkeen hänen huhtikuun 1922 vierailua. Ennen tuota kyseistä Helsingin matkaa Paulin Suomeen kirjoittamat kirjeet, erityisesti Stjernschantzille, olivat lyhyitä ja asiapitoisia, mutta tuon vierailun jälkeen kirjeet olivat paljon ystävällisempiä. Lisäksi Saksan lähetystön henkilökunnan ja Goldbeck-Löwen tapauksessa kirjeissä käsiteltiin usein myös sellaisiakin asioita, joita ei suomalaisille haluttu vuotaa.

Tutkija Christian Ring toteaa myös Paulin kootuista matkakirjeistä, että toisin kuin muista maista lähetetyistä matkaraporteissa Hampurin Taidehallin komissiolle, erityisesti Suomesta Saksaan suuntautuneissa kirjeissä käsiteltiin myös yksityisiä ja henkilökohtaisiakin asioita. Tällaisia enemmän yksityisluonteisia ja ehkä

hieman arveluttaviakin asioita olivat esimerkiksi kosteat illanistujaiset Paulin ja suomalaisten taidemaailman vaikuttajien kanssa.³⁶ Esimerkiksi alkoholinkäyttöä Pauli ei käsitellyt useimmista muista matkakohteistaan kirjoittamissa kirjeissään.

³⁶ Ring 2010a, 19.

2. Gustav Pauli taidemaailman vaikuttajana

2.1 Uudenlainen museojohtaja

Pauli valittiin 1.11.1899 Bremenin Taidehallin kokoelmien hoitajaksi, ollen ensimmäinen tieteellisen ja taidehistoriallisen koulutuksen saanut museohoitaja Bremenissä.³⁷ Taidehallin johtajaksi hänet nimitettiin 1905.³⁸ Tutkija Evelyn Gutbrodin mukaan Paulin onnistui muokata Bremenin Taidehalli provinsiaalisesta galleriasta kansainvälisen tason taidemuseoksi.³⁹ Paulin toiminta uuden ja modernin taiteen nostamiseksi yleisön tietoisuuteen oli myös huomattavaa, ja hän nosti Bremenin aikoinaan esimerkiksi monia saksalaisia naistaiteilijoita kiinnostuksen kohteeksi. Tällaisia nimiä olivat esimerkiksi Paula Modersohn-Becker, Marie Bock sekä Clara Westhoff.⁴⁰ Paulin toiminta ei kuitenkaan välttämättä ollut aivan ainutlaatuista, sillä modernin impressionistisen taiteen etujoukoissa olivat Gutbrodin mukaan erityisesti berliiniläiset suuret taidemuseot.⁴¹ Pauli oli mukana myös perustamassa Deutscher Künstlerbund- järjestöä yhdessä Graf Leopold von Kalkreuthin, Max Klingerin ja Franz von Stuckin kanssa vuonna 1904.⁴²

Bremenissä Gustav ja hänen vaimonsa Magda ryhtyivät yhdessä bremeniläisen, myös arkkitehtinä toimineen, kirjailija Rudolf Alexander Schröderin sekä kustantaja Alfred Walther Heymelin kanssa pitämään kirjallista ja sivistyksellistä piiriä, joka kantoi nimeä Die Goldene Wolke. Kyseinen sivistyspiiri kävi myöskin teatterissa, konserteissa ja taidenäyttelyissä.⁴³

Vuonna 1911 Bremenissä Pauli oli vastapuolena Saksan taidemaailmaa kuohuttaneessa sattumuksessa, konservatiivisen taidekriitikko Karl Vinnen johtamassa *Protest Deutscher Künstler*-kirjoituksessa. Se syntyi, kun Pauli päätti hankkia Bremenin Taidehallin kokoelmiin ensimmäinen Vincent van Goghin työn, *Mohnfeldin*, joka kriitikoiden mielestä oli liian moderni. Tutkija Gutbrodin mukaan *Protest Deutscher Künstler* oli ennen kaikkea kirjoitus vieraiden vaikutteiden vastustamiseksi ja Saksan johtavan taidekriitikon Julius Meier-Graefen sekä Cassirerien taidekauppiasveljesten vääristämän taidemaun kritiikiksi. Tutkija Christian Ring puolestaan korostaa tapauksen olleen myös henkilökohtaisesti kohdistettu protesti Paulia ja hänen hankintapolitiikkaansa vastaan. Ring käyttää *Protest Deutscher Künstler*- tapauksesta myös nimitystä

³⁷ Ring 2010b, 30.

³⁸ Pauli, Theodor, Gustav; www.deutsche-biographie.de.

³⁹ Gutbrod 1980; 102.

⁴⁰ Ring 2010b, 31.

⁴¹ Gutbrod 1980; 111.

⁴² Pauli, Theodor, Gustav; www.deutsche-biographie.de.

⁴³ von Behr 2001, 318.

Bremer Kunsthallenstreit.⁴⁴ Vinnen kirjoituksen johdosta Pauli, Karl-Heiz Osthaus sekä taidekauppias Paul Cassirer kirjoittivat myöhemmin kesällä 1911 modernin taiteen puolustuspuheen, *Im Kampf um die Kunst* vastineeksi Vinnenille ja hänen seuraajilleen.

Pauli oli ystäväystynyt Bremenin aikoinaan myös Hampurin Taidehallin silloisen johtajan Alfred Lichtwarkin kanssa, ja Lichtwarkin menehdyttyä vatsasyöpään 13.1.1914 ryhdyttiin seuraajaksi kiireisesti etsimään sopivaa henkilöä. Hampurin Taidehallin komissio oli Paulin lisäksi pohtinut mannheimilaista Fritz Wichertiä, mutta lopulta Pauli valittiin.⁴⁵ Pauli ei aluksi halunnut ottaa hänelle tarjottua virkaa vastaan, mutta neljännellä kerralla hän lopulta taipui. Pauli valittiin Hampurin Taidehallin valtuuston ja kaupunginraadin yksimielisellä päätöksellä museon johtajaksi ja virassaan hän pääsi aloittamaan 1. huhtikuuta 1914.⁴⁶ Tutkija Ringin mukaan Paulin valintaa puoltavia seikkoja olivat erityisesti hänen edistyksellinen hankintapolitiikkansa Bremenissä, Paulin ja Lichtwarkin pitkäaikainen ystävyys sekä Bremenin ja Hampurin Taidehallien yhteinen luonne kaupunkilaisten perustamina ja ylläpitäminä museoina. Ring toteaa myös, että Lichtwark ei itse koskaan virallisesti ehdottanut itselleen seuraajaa.⁴⁷

Miten Pauli erosi edeltäjästään, Alfred Lichtwarkista museojohtajana? Lichtwark oli myöskin koulutukseltaan taidehistorioitsija ja alun perin opettaja, ja tämä toi hänen taidemuseotyöhönsä myös pedagogisia piirteitä.⁴⁸ Lichtwarkin yksi tärkeimmistä tavoitteista museojohtajana oli Hampurin kaupungin ja sen lähiseutujen taiteen tukeminen. Hän aloitti 1890-luvulla esimerkiksi suuren hampurilaisten maisemakuvien, Sammlung Hamburgische Landschaftin tilaamisen Saksan eturivin taiteilijoilta, pääasiassa impressionisteilta. Tutkijoiden Sebastian Giesen sekä Annabelle Gördenin mukaan Lichtwarkin aloittama Hampuri-aiheisten taideteosten kokoelma oli myös hänen tärkein työvälineensä ranskalaisen ja kaupunkilaisen, akatemioista vapaan ja samalla modernin taiteen tukemiseksi sekä hampurilaisen taideyleisön maun koulumiseksi.⁴⁹ Tutkija Evelyn Gutbrod puolestaan painottaa impressionismia Lichtwarkin motiivina Hampuri-aiheisille kuville: Koska Lichtwark innostui Gutbrodin mukaan kyseisestä taidesuuntauksesta varsin myöhään, kutsui Lichtwark Saksan eturivin taiteilijat ennemmin Hampuriin maalaamaan kuin osti heidän töitään taidekauppailta.⁵⁰

⁴⁴ Gutbrod 1980, 41–44; Ring 2010b, 33–34.

⁴⁵ Ring 2010b, 39–40.

⁴⁶ Ring 2010b, 49–53.

⁴⁷ Ring 2010b, 48–49.

⁴⁸ Suominen 1999, 7.

⁴⁹ Giesen&Görden 2002, 11–12.

⁵⁰ Gutbrod 1980; 97, 100.

Lichtwarkilla oli taidepedagogisissa pyrkimyksissään myös laajempia tavoitteita. Hänen kaksi keskeisintä taidepedagogista sekä taideteoreettista kirjaansa olivat 1894 ilmestynyt *Wege und Ziele des Dilettantismus* sekä *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken* vuodelta 1900. Vuonna 1894 *Wege und Ziele des Dilettantismuksessa* Lichtwark kirjoitti taiteen menettäneen merkityksensä aikakauden hallitsevan luokan eli porvariston silmissä, koska porvaristolle työ ja kauppa olivat olemassaolon päämääriä, siinä missä taide itsessään oli ollut päämäärä porvaristoa edeltäneelle sivistyksen valioluokalle, aristokratialle. 1800-luvun taide oli Lichtwarkin mukaan vain klassisten mallien kopioimista ja hänen mukaansa 1800-luvun porvari oli vain ”koulutettu barbaari”, jolta puuttui hengellinen koulutus ja ymmärrys kulttuuriin. Näin ollen Lichtwarkille taideopetus, harrastelijataide ja diletantismi olisivat oiva keino taiteen mukaan tuomiseksi takaisin porvariston yhteyteen.⁵¹

Vuoden 1900 tienoilla *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerkenissa* Lichtwark kirjoitti, että tähän mennessä saksalaisen yleisön esteettistä koulutusta oli laiminlyöty, ja tämä puute olisi korjattava mahdollisimman nopeasti. Lichtwarkin mukaan tämä johtui siitä, että Saksassa oli panostettu sellaista yksilön koulutusta, joka paransi kykyjä erityisesti olemassaolon kamppailua ajatellen, jolloin kiinnostus ulkomaailmaan sekä henkisiin asioihin oli laiminlyöty. Tällä hetkellä kulttuurin eli ulkoisen maailman tuntijoina hallitsivat englantilaiset gentlemannit, kun taas saksalaisen sisäänpäin suuntautuneen kasvatuksen lopputuloksena oli saatu aikaan preussilainen upseeri. Mikäli saksalaisten tulevaisuus haluttiin turvata, oli saksalaisen kansan muodollisen koulutuksen lisäksi koulutettava myös sen esteettistä ja henkistä silmää. Lichtwarkin mukaan ennen saksalaisille oli riittänyt pelkästään taiteilijoiden kouluttaminen, joten nyt oli koulutettava myös katsojat.⁵² Tietyssä mielessä myös Pauli voidaan nähdä kyseisen tehtävän jatkajana johtaessaan Hampurin Taidehallia.

Lichtwarkin ja Paulin toimintakenttä ja sen muotoutuminen perustuivat myös yhteen toiseen hyvin keskeiseen 1800-luvulta juontavaan kehitykseen, jota historioitsija Thomas Nipperdey kuvaa termillä taiteen porvarillistuminen. Modernin yhteiskunnan syntyessä taide siirtyi kirkon ja hovien piiristä laajemmin yhteiskuntaan, yleensä porvariston hallintaan, ja taiteesta alkoi vähitellen tulla myös suurien massojen viihdettä.⁵³ Taiteesta tuli Nipperdeyn mukaan 1800-1900 -lukujen porvaristolle väline elämän tulkitsemiseen, ja se ilmeni hänen mukaansa seuraavilla tavoilla: Taide korvasi uskonnon ihmisten mielissä, ja taiteen kanssa tekemisissä ollessaan ihminen sai samalla yhteyden henkiseen ja ikuiseen. Toisekseen, ihminen pystyi tekemään itsestään merkityksellisen taiteen avulla, ja kolmanneksi taiteesta tuli arvokasta sen itsensä vuoksi,

⁵¹ Lichtwark 1894, 11-22.

⁵² Lichtwark 1900, 17-18.

⁵³ Nipperdey 1988, 10-11.

jolloin se toisin sanoen sai autonomisen aseman yhteiskunnassa.⁵⁴ Nämä seikat muodostivat myös Paulille sen henkisen kentän, jossa hän ryhtyi taidetta hampurilaiselle yleisölle keräämään ja jäsentämään.

Paulilla ja Lichtwarkilla oli noin 14 vuotta ikäeroa, mutta tämän lisäksi heidän taidekäsityksissään ja museopedagogisissa näkemyksissään oli eroja. Aikalaislehdissä todettiin esimerkiksi Lichtwarkin kyvyn ymmärtää taidetta kumpuavan luonnollisesta lahjakkuudesta, kun taas Paulin ajateltiin hankkineen taiteentuntemuksensa erityisesti koulutuksen kautta.⁵⁵ Lichtwark halusi koota johtamastaan museosta leimallisen hampurilaisen ja paikallisen, kun taas Pauli pyrki omalla hankintapolitiikallaan laajempiin mittoihin, tarkoituksenaan koota ”maailmankaupungille maailmaluokan kokoelma”. Pauli myös paikkasi Taidehallin kokoelmissa Lichtwarkin jättämiä aukkoja.⁵⁶

2.2 Paulin suomalaiset kontaktit

1920-luvun alussa Paulin tärkeimmät kirjeenvaihtokumppanit Suomessa olivat Suomen Taideyhdistyksen taidekokoelmien intendentti Torsten Stjerschantz (1882-1953) sekä saksalainen Suomessa hyvin aktiivinen liikemies, kauppaneuvos Albert Goldbeck-Löwe (1863-1934). Myös helsinkiläiselle galleristille, Gösta Stenmanille (1888-1947) Pauli oli kirjoittanut vuosien 1921-22 aikana. Muita tärkeitä yhteyshenkilöitä Paulille olivat Saksan suurlähetystön lähettiläät Helsingissä, kuten asiainhoitaja Erich Wallroth (1876-1929), salaneuvos Otto Göppert (1872-1943), sekä lähetystöneuvos tohtori Hans Völkers (1886-1977).

Ateneumin ja Sinebrychoffin taidekokoelmien intendentti, taidehistorioitsija Torsten Stjerschantz, syntyi Helsingissä 21. tammikuuta 1882, ja oli taiteilija Beda Stjerschantzin veli. Stjerschantz valmistui ylioppilaaksi vuonna 1900, jonka jälkeen hänestä tuli filosofian kandidaatti 1906. Vuonna 1916 hän väitteli tohtoriksi Helsingin yliopistossa aiheenaan taiteilija Alexander Lauréus. Suomen Taideyhdistyksen koulussa Ateneumissa Stjerschantz oli opettanut jo vuodesta 1910 vuoteen 1916, jonka jälkeen hän hoiti taiteen ja antiikin myyntiä erikoistunutta Antica Oy:tä. Vuonna 1919 Stjerschantz valittiin Suomen Taideyhdistyksen kokoelmien intendentiksi, ja myöhemmin myös Sinebrychoffin kokoelmien intendentiksi 1921.

Näitä tehtäviä hän hoiti aina vuoteen 1952 asti. Stjerschantz kirjoitti paljon taidetta käsitteleviä kirjoja ja artikkeleita. Hän menehtyi Helsingissä 27. syyskuuta 1953.⁵⁷

⁵⁴ Nipperdey 1988, 24-31

⁵⁵ Ring 2010b, 54-55.

⁵⁶ Ring 2010b, 43-44; 72-73.

⁵⁷ Stjerschantz, Torsten; www.uppslagsverket.fi; *Aikalaiskirja* 1934, 1933, 643.

Stjerschantz oli naimisissa kahdesti, ensin 1910 Elsa Anna Rosina Zilliacuksen kanssa, mutta kyseinen avioliitto päättyi eroon. Vuonna 1915 Stjerschantz meni uusiin naimisiin virolaistaustaisen Irma Helena Graeberin kanssa.⁵⁸

Pauli kuvaili usein Stjerschantzia ystävälliseksi ja herttaiseksi, mutta kyllä Paulikin yhden moitteen hänestä löysi. Kesällä 1922 Pauli kuvaili Stjerschantzia Saksan lähetystöneuvos Göppertille seuraavasti:

*”Tässä sympaattisessa kollegassa on vain yksi virhe, nimittäin se, että hän ei ole kovin säännöllinen kirjeenvaihtaja, joten joudun valitettavasti, ollakseni perillä asioista, turvautumaan myös lähetystön apuun.”*⁵⁹

Monissa Paulin Stjerschantzille kirjoittamissa kirjeissä on aistittavissa aitoa ystävyyttä ja arvostusta, joka vallitsi kahden museojohtajan välillä. Moni kirje alkoi esimerkiksi hyvin ystävällisillä sanoilla, sekä erityisesti lokakuun 1922 saksalaisen näyttelyn jälkeen Pauli ja Stjerschantz kiittelivät toisiaan näyttelyn onnistumisesta vuolain sanoin.

Talousneuvos Albert Goldbeck-Löwe (1863-1934) syntyi 1863 Plönissä Holsteinissa virkamiesperheeseen, ja kävi humanistisen lukion Kielissä. Hänen ensimmäinen työpaikkansa oli toimia Birminghamissa Englannissa saksalaisyritysten kirjeenvaihtajana, ja vuonna 1887 hänet palkattiin Adolf Lessingin kauppahuoneelle ja sijoitettiin Pietariin. Pietarissa Goldbeck-Löwe tapasi myös tulevan venäläissaksalaisen vaimonsa, Alexandrine Bergsträsselin. 1894 Goldbeck-Löwe määrättin Lessingin kauppahuoneen edustajaksi Helsinkiin Suomeen, josta muotoutui pian hänen toinen kotimaansa. Samaisena vuonna Goldbeck-Löwe perusti yhdessä Gustav Pauligin kanssa agentuuriliikkeen, joka toi rakennustarvikkeita ja kemianalan tuotteita kasvaville Suomen rakennusmarkkinoille. Tästä agentuuriliikkeestä tuli vuonna 1914 osakeyhtiö, jonka johdossa ja pääomistajan Goldbeck-Löwe itse toimi.⁶⁰

Ensimmäisen maailmasodan sytyttyä Venäjä ryhtyi karkottamaan keskusvaltojen kansalaisia alueiltaan, jolloin Goldbeck-Löwe auttoi monia Saksan ja Itävallan kansalaisia Suomesta pakenemaan Ruotsin kautta Saksaan. Venäjän toimet hankaloittivat myös Goldbeck-Löwen liiketoimia, joten hänen oli nimettävä yrityksensä uudelleen Allmänna Handelsbolagetiksi. Tästä nimityksestä muotoutui myöhemmin Algol Oy. Goldbeck-Löwe muutti sodan ajaksi Tukholmaan, josta hän hoiti liiketoimiensa lisäksi Saksan asioita ja

⁵⁸ Aikalaiskirja 1934, 1933, 643.

⁵⁹ ”Dieser sympatische Kollege hat nur einen Fehler, dass er kein sehr pünktlicher Korrespondent ist, sodass ich, um Bescheid zu wissen, die Hilfsbereitschaft der Gesellschaft in Anspruch nehmen muss.”, Gustav Paulin kirje Göppertille Hampurista 15.6.1922. HAHK U2502. (allekirjoittaneen suomennos)

⁶⁰ Goldbeck-Löwe, Albert; www.kansallisbiografia.fi.

toimi tuolloin Suomen erityisasiantuntijana. Myös Suomen jääkäriiliike halusi tavata ja saada tuekseen Goldbeck-Löwen, mutta hän itse pysyi etäällä jääkäriiliikkeestä. Suomeen takaisin Goldbeck-Löwe palasi toukokuussa 1918 valkoisten vapautettua Helsingin.⁶¹

Goldbeck-Löwe toimi välittömästi kevään 1918 aikana suomalaisten ja saksalaisten välittäjänä ja myöhemmin 1920-luvulla hän oli rakentamassa suomalaissaksalaisia kauppasuhteita. Hän oli myös lukuisten Suomen ja Saksan välisten yhdistysten toiminnassa mukana ja perustamassa niin saksalaissuomalaista seuraa kuin myös saksalaista kauppakamaria. Hän toimi myös Saksan konsulina ja aktiivisena suomalaissaksalaisten ystävyyssuhteiden edistäjänä. Goldbeck-Löwen asunto keskustassa sekä Helsingin saaristossa sijaitseva kesähuvioliivat suomalaissaksalaisten seurapiirien keskeisiä kohtaamispaikkoja.⁶²

Taidekauppias Gösta Stenman syntyi Oulussa 13. syyskuuta 1888, ja vuonna 1912 perusti Helsinkiin oman taidegallerian, josta tuli yksi Helsingin ja samalla myös Suomen keskeisimpiä taidegallerioita 1920-luvulla. Stenman muutti vuonna 1927 Lontooseen, ja möi samalla Suomessa sijainneen taidekokoelmansa Karl Hedmanin säätiölle Vaasaan. Vuonna 1930 hän avasi taidegallerian myös Tukholmaan, jossa hänestä vähitellen muotoutui keskeinen hahmo kansainvälisissä taidepiireissä. Hän teki tunnetuksi muun muassa Tyko Sallisen sekä Helene Schjerfbeckin tuotantoa.⁶³

Stenmanin tapauksessa mielenkiitoista on kuitenkin se seikka, että vaikka Pauli itse mainitsi tavanneensa Stenmanin ja olleen hänen kanssaan useasti tekemisissä, ei Stenmanin arkistossa Kansallisgalleriassa ole säilynyt Paulin Stenmanille tai Stenmanin Paulille kirjoittamia kirjeitä. Joitakin Paulin Stenmanille kirjoittamia kirjeitä on tosin säilynyt Hampurin Taidehallin historiallisessa arkistossa.

Erich Wallroth syntyi Berliinissä 28.1.1876, ja valmistui 1903 oikeustieteen tohtoriksi. Samana vuonna hän aloitti työt ensin lainopillisissa tehtävissä ja sen jälkeen lyypekkiläisessä kauppakamarissa. Wallroth oli kiinnostunut laajasti niin taloudesta kuin politiikasta, sekä oli mukana perustamassa vuonna 1921 Lyypekissä toimivaa Nordische Gesellschaftia. Vuonna 1920 hänet valittiin Saksan Helsingin asianhoitajaksi, josta hänet tosin siirrettiin Riikaan. Hän menehtyi Oslossa tammikuussa 1929.⁶⁴

Otto Göppert syntyi 20.5.1872 Breslaussa. Hän valmistui oikeustieteen tohtoriksi 1893, ja toimi alkuun Preussissa oikeusvirassa. Diplomaatin uran hän aloitti vuonna 1899, ja toimi aluksi Saksan Pietarin

⁶¹ Goldbeck-Löwe, Albert; www.kansallisbiografia.fi; Algol Oy/Ab; www.uppslagsverket.fi.

⁶² Goldbeck-Löwe, Albert; www.kansallisbiografia.fi.

⁶³ Stenman, Gösta; www.uppslagsverket.fi.

⁶⁴ Wallroth, Erich. Akten der reichskanzlei. www.bundesarchiv.de.

lähetyksessä vuodesta 1900 vuoteen 1903. Seuraavana vuonna hän palasi takaisin Berliiniin Auswärtiges Amtiin oikeusosastolle. Ensimmäisen maailmansodan puolivälissä Göppert toimi Saksan Istanbulin lähetyksessä vuosina 1915-1917, ja Saksan hävittyä ensimmäisen maailmansodan hän kuului Saksan rauhandelegaatioon Pariisissa vuodesta 1919 alkaen. Vuonna 1920 Göppert nimitettiin Auswärtiges Amtin oikeus- ja rauhanosastojen johtajaksi, ja kyseistä virkaa hän hoiti aina vuoteen 1922 asti. Tuolloin hänet nimettiin Saksan Suomen suurlähettilääksi, valtioneustuksen ja sovinto-oikeuden komissaarina. 1930-luvulla Göppert toimi 1932 Genevessä Kansainliiton aseistariisuntakonferenssin saksalaisen delegaation komissaarina. Göppert kuoli 3.7.1943 Tegernseellä.⁶⁵

Hans Hermann Völkers (1886-1977) toimi myös Saksan Suomen lähettiläänä, ja vuonna 1933 hänestä tuli Saksan Espanjan suurlähettiläs Madridiin. Vuonna 1937 Völkers siirrettiin Havannaan lähettilääksi, ja toisen maailmansodan syttyttyä hänestä tuli Prahaan Böömin ja Määrin Valtakunnanprotektoraatin apulaisosastopäällikkö.⁶⁶ Völkersille Pauli kirjoitti todellisuudessa varsin vähän, mutta hän oli Paulin Suomen kontakti silloin, kun varsinainen lähettiläs Göppert oli estynyt. Näin kävi esimerkiksi kesän 1922 aikana.

2.3 Suomen taidemaailma 1800-1900- lukujen taitteessa

Millaisia erityispiirteitä liittyi Suomen taidemaailmaan, jossa Pauli toimi 1920-luvulla? Toisaalta monien saksalaisten toimintaa Suomessa helpotti esimerkiksi se seikka, että tuolloin yleisenä sivistyneistön kielenä oli käytössä saksa, ja vuoden 1918 jäljiltä osalla suomalaisista oli usein hyvinkin suopea suhtautuminen saksalaisiin.

Kirjallisuuden ja taiteiden tutkija Erkki Seväsén mukaan suomalainen maailmasotien välinen kulttuuripolitiikka näki edelleen taiteen kansakunnan rakentamisen välineenä, mitä se oli ollut Suomessa myös ennen itsenäistymistä. Suomi oli leimallisen ”valkoinen” 1920-luvulla, jolloin myös kulttuurin ja taiteen saralla vallitsivat käsitykset valtiollisen itsenäisyyden turvaamisesta, porvarillisen yhteiskuntajärjestelmän vakiinnuttamisesta kuin myös kansallisen integraation palauttamisesta. Suomalaisuuden kulttuuriset määritelmät johdettiin luterilaisuudesta, agraarisesta elämänmuodosta sekä suomalais-ugrilaisesta heimoyhteydestä.⁶⁷

⁶⁵ Akten der Reichskanzlei. Weimarer Republik; Biographien A-G; Göppert, Otto. www.bundesarchiv.de sekä Deutsche Bundesarchiv, Zentrale Datenbank Nachlässe; Nachlässe G; Göppert, Otto. www.nachlassdatenbank.de.

⁶⁶ Deutsche Bundesarchiv; Zentrale Datenbank Nachlässe; Nachlässe V, Völkers, Hans Hermann. www.nachlassdatenbank.de

⁶⁷ Seväsén 1998, 307-309.

Myös Suomen virallinen kulttuurielämä osallistui patrioottisnationalistisen arvojärjestelmän ylläpitoon, ja monet taiteilijat näkivät itsensä osaksi valkoista, porvarillista Suomea. Vasemmistolaisuuteen ja työväenliikkeeseen suhtauduttiin puolestaan hyvin kriittisesti. Aikakauden virallinen taidemaku oli toisaalta myös hieman konservatiivista, sillä virallinen taidemaailma Suomessa liitti modernismiin vasemmistolaisuuden ja antiporvarillisuuden piirteitä. Uusimmista virtauksista hyväksyttiin useimmissa tapauksissa vain ekspressionismi.⁶⁸

Suomalaista taidekenttää 1920-luvun alussa on käsitellyt myös tutkija Timo Huusko, jonka mukaan suomalaisessa taidekritiikissä vallalla olivat uudelleen suosioon tulleet klassiset ihanteet. Suomalainen taide oli leimallisesti ”valkoisten” taidetta, ja tällaisen kansallisesti suuntautuneen taiteen tärkeimmät kannattajat olivat taidehistorioitsijat Onni Okkonen sekä Ludwig Wennevirta. Ruotsinkieliset kriitikot olivat usein suomalaisia vapaamielisempiä. Vaikka aikakauden taidemaku olikin leimallisen konservatiivista verrattuna esimerkiksi ennen vuotta 1914, ajattelivat 20-luvun taidekritikot suomalaistaiteilijoilla olleen erityisen tarpeen ilmaista itseään ekspressiivisesti.⁶⁹ Vaikka aikakauden taide korosti suomalaisuutta, ei ulkomaista taidetta tietenkään suljettu pois, ja saksalaisen taiteen ja kulttuurin tapauksessa erityisesti Ludwig Wennevirta ajatteli sen toimivan Suomelle jopa eräänlaisena esikuvana.⁷⁰

Suomen taidekenttä voidaan mieltää barabásilaiseksi verkostoksi, johon saksalaiset pyrkivät pääsemään myös osallisiksi 1920-luvun saatossa. Asiaa helpotti se, että suomalainen taidekenttä oli 1920-luvulla varsin konservatiivinen ja saman mielinen saksalaisten kanssa, jolloin esimerkiksi Paulin oli helppoa toimia suomalaisten keskuudessa. Pauli itsekkin voidaan mieltää tiettyssä mielessä konservatiivisen taiteen kannattajaksi. Näin ollen henkisesti kahden toisiaan lähellä olevan tahon välille oli helppo luoda linkkejä ja kontakteja. Bourdieun kenttäteoriaan sovitettuna pätevät myös hyvin saman suuntaiset argumentit. Suomalaisen taidekentän toimijat niin Suomesta kuin Saksasta olivat sisäisessä olemuksessaan hyvin lähellä toisiaan, mikä teki yhteistyön muodostumisen suhteellisen helpoksi. Tällöin he myös yhdessä pääsivät hallitsevaan asemaan kyseisellä kentällä.

⁶⁸ Sevänen 1998; 311-313, 317.

⁶⁹ Huusko 2007, 30.

⁷⁰ Ks. Uusi Suomi, 30.9.1922.

Suomen tilanteesta puhuttaessa on luonnollisesti otettava huomioon myös aikakauden poliittiset sekä historialliset ominaispiirteet. Suomessa oli juuri käyty sisällissota, jonka voittivat porvarilliset valkoiset suomalaiset. Tosin aivan yksin he eivät tätä kamppailua käyneet, ja saksalaisella, kenraalimajuri Rüdiger von der Goltzin johtamalla Itämeren divisioonaksi kutsutulla sotilasosastolla oli merkittävä rooli tapahtumien kulussa.⁷¹ Myös Suomen johtavan älymystön ja kulttuuriväen voitiin katsoa kuuluneen valkoiseen Suomeen, joka oli saksalaisia kohtaan hyvinkin myötämielinen.

⁷¹ Ks. Hentilä&Hentilä, 2016, passim.

3. Kalannin kirkon alttarikaappi ja Paulin ensimmäinen kosketus Suomeen

3.1 Kalannin alttarikaapin jäljillä

Paulin ja Suomen välinen kanssakäyminen lähti liikkeelle kiinnostuksesta hampurilaista 1400-luvun taidemaalaria Mestari Franckea kohtaan ja hänen tekemäksi nimetyn Kalannin kirkossa sijainneen Pyhän Barbaran alttarikaapin tapauksesta. Jo Alfred Lichtwark oli kiinnostunut vanhoista saksalaisista taidemaalareista, kuten Mestari Berthamista sekä Mestari Franckesta, ja pyrki kokoamaan Hampurin Taidehalliin heiltä mahdollisimman kattavan kokoelman. Pauli oman kertomuksensa mukaan vain seurasi kyseistä tehtävää.⁷² Tutkija Ring lisää, että vaikka Lichtwark oli ensimmäisenä kiinnostunut Franckesta ja Berthamista, arvosti Pauli kyseisiä taiteilijoita Lichtwarkia enemmän ja antoi niille suuremman roolin Saksan ja pohjoisen Euroopan kuvataiteen historiassa.⁷³ Mestari Francken tuotannosta on tähän päivään mennessä säilynyt vain neljä teosta.⁷⁴

Kalannin kirkon Pyhää Barbaraa ja hänen marttyyrikuolemaansa esittävän alttarikaapin tunnisti Mestari Francken tai hänen koulunsa tekemäksi ensimmäisenä suomalainen taidehistorioitsija Karl Konrad Meinander (1872-1933) vuonna 1908. Hän ajoitti teoksen synnyn vuoden 1450 tienoille.⁷⁵ 1920-luvulla Kalannin alttarikaappi oli sijoitettuna Suomen Kansallismuseon kokoelmiin ja vähitellen myös Pauli sekä Hampurin Taidehalli kiinnostuivat kyseisestä teoksesta. Paulilla oli myös vakaa aikomus hankkia kyseinen teos Hampurin Taidehallille, ja nämä suunnitelmat toivat Paulin yhteyksiin Suomen kanssa 1920-luvun alussa.

Mestari Francken tutkimuksen Saksassa käynnisti 1890-luvulla museojohtaja Alfred Lichtwark. Hänen vakaa aikomuksensa oli omana museojohtajuuskautenaan osoittaa Francken olevan leimallisesti ”hampurilainen” ja mestari Bertramin oppilas.⁷⁶ Hampurin Taidehallin kokoelmissa oli jo ennestään osia *Tuomas-alttariksi* nimetystä, Mestari Francken tekemäksi oletetusta teoskokonaisuudesta. Tuomas-alttarin tunnisti 1899 hampurilainen arkistonhoitaja Anton Hagedorn Englannin matkaajan muistokirjasta vuodelta 1541. Hagedorn ajoitti Tuomas-alttarin syntyneen noin vuoden 1424 aikaan, joten Kalannin alttarikaapin oli oletettu syntyneen aikaisemmin kuin Tuomas-alttarin. Kalannin alttarikaapin saksalaiselle yleisölle esitellyt taidehistorioitsija Adolph Goldschmidt piti kyseistä teosta kokonaisuudessaan Mestari Francken, eikä hänen

⁷² Ring 2010b, 118–119.

⁷³ Ring 2010b, 122.

⁷⁴ Nürnberger&Räsänen&Albrecht 2017, 13.

⁷⁵ Nürnberger&Räsänen&Albrecht 2017, 15. Myöskin nykytutkimuksen valossa Kalannin alttarikaappia pidetään Mestari Francken itsensä maalaamana. Ks. em. teos.

⁷⁶ Nürnberger&Räsänen&Albrecht 2017, 18–19.

oppilaidensa tekemänä toisin kuin Meinander. Goldschmidt myös päätyi ajoituksessaan vuoden 1430 tienoille, verratessaan erityisesti alttarikaapin puuleikkauksia.⁷⁷

Kalannin alttarikaappi kuului alun perin Lounais-Suomessa sijaitsevaan Kalannin kirkkoon, josta Suomen Muinaismuistoyhdistys hankki sen kokoelmiinsa 5000 Suomen markan hinnalla vuonna 1903. Varat teoksen hankkimiseksi saatiin Antellin valtuuskunnalta. Kalannin alttarikaappi oli arvokas myös sen aiemmin omistaneelle seurakunnalle, ja myöhemmin lounaisessa Suomessa eläteltiin toiveita siitä, että teos palautettaisiin takaisin sen alkuperäiselle omistajalle. 1920-luvulle tultaessa alttarikaapin havaittiin olevan kuitenkin jo heikossa kunnossa, ja osasyys tähän arvioitiin Suomen Kansallismuseon liian kuivan ilman.⁷⁸

Vuonna 1921 Pauli lähetti ensin tieteellisen apulaisensa, taidehistorioitsija Bella Martensin (1891-1959)⁷⁹ tutkimaan ja tunnistamaan Kalannin alttarikaappia Helsinkiin. Samoihin aikoihin Pauli kirjoitti myös ensimmäiset kirjeensä niin Suomen Taideyhdistykselle kuin lähetystöväelle Saksan Helsingin suurlähetystöissä. Paulin lähettämistä kirjeistä käy ilmi, että saksalaisen lähetystökunnan kanssa hän oli avoimemmin keskustellut Kalannin alttarikaapista kuin suomalaisten kanssa. Suomalaisten kanssa Pauli keskittyi ennemmin suunnittelemaan saksalaisen taiteen näyttelyä kuin hieromaan taidekauppoja.

3.2 Ensimmäiset näyttelysuunnitelmat

Ensimmäiset suunnitelmat saksalaista taidetta käsittelevän näyttelyn pitämiseksi Helsingissä nousivat samaan aikaan Paulin järjestellessä vastaavanlaista näyttelyä Tukholmaan kevättalvella 1922. Paulin mukaan suomalaiset olivat noteeranneet kyseisen näyttelyn, ja esittäneet toivomuksen saksalaisille sellaisen järjestämisestä myös Suomessa. Saksalaisen taiteen näyttelyn alkutaival oli kivinen ja vaivalloinen. Aluksi näyttelyä suunniteltiin järjestettäväksi Stenmanin taidepalatsin tiloissa, mutta alkuperäinen suunnitelma ei toteutunut.⁸⁰ Helsingin Sanomien Gösta Stenmanilta saamien tietojen mukaan suunnitelmia saksalaisen taidenäyttelyn järjestämisestä Suomessa olisi ollut ilmassa jo vuoden 1921 aikana.⁸¹

Kalannin alttarikaapin Hampurissa herättämän kiinnostuksen voidaan katsoa aloittaneen Paulin aloittaman linkkien luomisen Suomen ja Paulin välille. Barabásin verkostoteorian mukaisesti Paulin saksalaisena taidemaailman napana pyrki nyt luomaan yhteyksiä myös Suomen suuntaan, tosin palvelukseksi aluksi vain omia etujaan. Niinpä hän ryhtyi etsimään sopivia solmuja, joiden kanssa luoda linkkejä Itämeren yli.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Reijonen, 2017, 151, 153.

⁷⁹ Ring 2010b, 79.

⁸⁰ Gustav Paulin kirje Herra von Donnerille Hampurista 5.6.1922. HAHK U2502.

⁸¹ Helsingin Sanomat, 14.3.1922.

Ajanjakson kuluessa tärkeimmät ”solmut” Paulille muotoutuivat Ateneumin Torsten Stjerschantzin sekä Saksan suurlähettiläs Otto Göppertin kanssa.

Mielenkiintoinen seikka Helsingin näyttelyn suhteen on lähteiden ristiriitaisuus siitä, kuka alun perin aloitteen Helsingissä järjestettävästä saksalaisen taiteen näyttelystä ensimmäisenä teki. Paulin Hampurissa kaupunginhallinnolle kirjoittamassaan kirjeessä hän mainitsee aloitteentekijöiksi suomalaiset, [tai niin kirjeiden kirjoitusasusta voisi päätellä] mutta omaelämäkerrassaan Pauli mainitsee idean tulleen Saksan Helsingin lähetystöltä.⁸² Todennäköisin vaihtoehto on, että saksalaiset itse esittivät idean saksalaisen taidenäyttelyn järjestämisestä, koska Suomesta suomalaisten kirjoittamissa kirjeissä sekä asiakirjoissa ei ole mitään siihen viittaavaa, joiden perusteella heitä voisi pitää aloitteen tekijöinä.

Ensimmäinen Paulin kirjoittama kirje Ateneumin intendentille Stjerschantzille sisälsi tietoja Martensin tekemistä havainnoista, joiden mukaan saksalaisen taiteen näyttely voitaisiin järjestää alustavasti Stenmanin taidesalongissa. Pauli myös tiedusteli Suomen Taideyhdistyksen ja erityisesti Stjerschantzin halukkuutta osallistua kyseisen näyttelyn järjestelyihin. Pauli oli aluksi suunnitellut saavansa osan Tukholmaan lähetettävistä teoksista myös Helsinkiin, ja hän toivoi samalla Helsingin osallistuvan kuljetuskustannusten maksamiseen Helsingistä Hampuriin näyttelyn päätyttyä.⁸³

Pauli kirjoitti samoihin aikoihin Helsinkiin myös Saksan silloiselle asiainhoitajalle Erich Wallroothille syksyllä 1921. Hän kirjoitti syyskuun puolivälissä suunnitelmistaan järjestää lähiaikoina saksalaisen taiteen näyttely Helsingissä, mutta erityisesti siinä tarkoituksessa, että se parantaisi hänen mahdollisuuksiansa erään toisen suunnitelman suhteen, josta ainakaan tässä vaiheessa suomalaiset eivät suuremmin olleet tietoisia: Pauli halusi nimittäin ostaa Mestari Francken maalaaman Kalannin alttarikaapin suomalaisilta takaisin Saksaan. Pauli myös ilmoitti kuulleen tieteelliseltä avustajaltaan Martensilta, että Wallrooth olisi itsekin kiinnostunut saksalaisen taiteen näyttelyn järjestämisestä Helsingissä.⁸⁴

Syyskuun lopussa lähettiläs Erich Wallrooth antoi Paulille hieman varautuneen vastauksen. Wallrooth muun muassa kirjoitti, että alustavasti hänen mielestään Paulin suunnitelmat niin näyttelyn tarkoituksesta kuin Kalannin alttarikaapin hankkimisesta eivät tällä hetkellä olleet puhtaan kulttuuripoliittiset. Wallrooth myös ilmoitti ystävällisesti Paulille, että lähetystö itse haluaisi pysyä mieluummin Kalannin alttarikaapin kaupan ulkopuolella. Lisäksi hän myös täydensi, että koska Suomessa oli jo ennestään hyvin vähän keskiaikaista

⁸² Pauli 1936, 369.

⁸³ Gustav Paulin kirje Torsten Stjerschantzille Hampurista 15.9.1922. KKA STY H15; Gustav Paulin kirje Gösta Stenmanille Hampurista 16.9.1921. HAHK U 2502.

⁸⁴ Gustav Paulin kirje lähettiläs Wallroothille Hampurista 15.9.1921. HAHK U2502.

maalaustaidetta, olisi kyseisen teoksen menetyistä ajatellen Suomelle hyvä tarjota vaihtokauppaa. Wallroothin mukaan tšekäläiselle Kansallismuseolle olisi tarjottava jokin vastaavanlainen taide-esine. Lisäksi suunnitellun näyttelyn suhteen lähettiläs Wallrooth ehdotti, että pelkän näyttelyn lisäksi Helsingin yliopistolla ja Finnisch-Deutsche Gesellschaftin tiloissa voisi järjestää esitelmiä saksalaisesta taiteesta, tuomaan oman persoonallisen leimansa tapahtumalle. Wallrooth myös ilmoitti Paulille siirtyvänsä piakkoin muihin tehtäviin, ja kehotti näin ollen Paulia jatkamaan kirjeenvaihtoa seuraajansa, Otto Göppertin kanssa.⁸⁵

Ainakaan Wallrooth ei näyttänyt lämmenneen Paulille ja hänen suunnitelmilleen Kalannin alttarikaapin suhteen. Idea taidenäyttelystä kuitenkin vaikutti hänestä hyvältä.

Stjerschantz kirjoitti syyskuussa 1921 Paulille Suomen Taideyhdistyksen olevan kiinnostunut osallistumaan saksalaisen taiteen näyttelyn järjestämisestä Helsingissä, ja Stjerschantz arvioi sen myös herättävän laajaa kiinnostusta suomalaisten kesken. Vain näyttelyn rahoitus Helsingissä vaikutti toistaiseksi olleen epäselvää.⁸⁶ Pauli vastasi lokakuun kirjeessään Stjerschantzille, että toivoisi Helsingin ottavan näyttelyn kuljetus- ja vakuutuskulut hoidettavakseen niin Tukholmasta Helsinkiin kuin Helsingistä Hampuriin.⁸⁷ Syyksi Pauli selitti seuraavassa kirjeessään Saksan valuutan arvon syöksyä, mikä oli vaikeuttanut niin Tukholman kuin myös suunnitellun Helsingin näyttelyn järjestämistä. Tämä vuoksi vakuutusmaksuja oli ollut pakko nostaa ja Paulin mukaan tällä hetkellä koko suunnitelma Helsingin näyttelystä uhkasi kariutua, ellei vakuutussummia saataisi kasattua.⁸⁸

Uuden vuoden jälkeen Stjerschantz ilmoitti Paulille kysytyn takuusumman olevan kasassa ja Helsingin olevan valmis saksalaisen näyttelyn järjestämiseen.⁸⁹ Tähän Pauli vastasi esittelevänsä suunnitelman Tukholmasta Helsinkiin siirrettävälle näyttelylle Hampurin Taidehallin komissiolle sen seuraavassa kokouksessa.⁹⁰

Samaan aikaan Pauli kävi tiivistä kirjeenvaihtoa myös Saksan Helsingin lähetystön kanssa koskien niin huhtikuulle suunniteltua taidenäyttelyä, kuin myös Kalannin alttarikaappia koskevaa kauppaa. Lähettiläs Otto Göppert kirjoitti tammikuussa 1922 Paulille ja kertoi kiinnostuneensa tulevasta saksalaisen taiteen näyttelystä. Hän myös vakuutti Paulille, että tarvittavat vakuutusrahat saataisiin varmasti kasaan. Göppert välitti Paulille myös Stjerschantzin toiveen saada Hampurista tarkat arviot vakuutussummista ja

⁸⁵ Lähettiläs Wallroothin kirje Gustav Paulille Helsingistä 23.9.1921. HAHK U2502.

⁸⁶ Torsten Stjerschantzin kirje Gustav Paulille Helsingistä 14.10.1921. KKA STY H15.

⁸⁷ Gustav Paulin kirje Torsten Stjerschantzille Hampurista 29.10.1921. KKA STY H15.

⁸⁸ Gustav Paulin kirje Torsten Stjerschantzille Hampurista 21.11.1921. KKA STY H 15.

⁸⁹ Torsten Stjerschantzin kirje Gustav Paulille Helsingistä 5.1.1922. KKA STY H15.

⁹⁰ Gustav Paulin kirje Torsten Stjerschantzille Hampurista 17.1.1922. KKA STY H15.

rahtikustannuksista, jonka lisäksi Göppert kertoi Stjerschantzin erityisesti toivoneen, voisiko Pauli pitää näyttelyn yhteydessä esitelmiä saksalaisesta taiteesta. Myös mahdollisesta tulevasta näyttelykatalogista Göppert ohjeisti Paulia seuraavasti: Erityisesti Stjerschantz oli toivonut, että katalogi painettaisiin Hampurissa ja vain saksan kielellä, koska Stjerschantz mainitsi ranskalaisen taiteen näyttelyssä ilmenneen haasteita näyttelytekstien kääntämisessä. Lisäksi kääntäminen kahdelle kielelle oli kaiken lisäksi kallista.⁹¹

Pauli vastasi helmikuussa Göppertille, ja kirjeessään hän mainitsi Hampurin Taidehallin olevan valmis lähettämään noin 80 teoksen valikoiman sen omia töitä suoraan Tukholmasta Helsinkiin. Nämä käsittäisivät enimmäkseen piirustuksia ja taidegrafiikkaa. Samaisessa kirjeessä Pauli mainitsi myös hieman uhkaavalta kuulostavan vaatimuksen, jonka mukaan Hampurin Taidehallin komissio kertoi suostuvansa lähettämään teokset Helsingin näyttelyä varten vain sillä ehdolla, että Hampurin Taidehalli saisi option ostaa vaihtokaupalla Kalannin alttarikaapin Suomen Kansallismuseolta.⁹² Kyseisestä vaatimuksesta teki vieläkin mielenkiintoisemman se seikka, että suomalaisille (ainakaan Stjerschantzille) Pauli ei ollut maininnut omista eikä Hampurin Taidehallin suunnitelmista kertaakaan. Ainoa taho Helsingissä ketkä olivat tietoisia Paulin aikeista, olivat Saksan suurlähetystön jäsenet.

Helmikuun puolivälissä Göppert kirjoitti jälleen Paulille. Hän ilmoitti, ettei ollut ilahtunut kuullessaan edellisessä kirjeessä ilmenneestä ehdosta liittyen näyttelyyn ja Kalannin alttarikaappiin. Itse asiassa Göppert uskoi näyttelyn perumisen uhkavaatimuksen edellyttämällä tavalla olevan haitallista tai jopa vahingollista kyseisen alttarikaapin hankintaa ajatellen ja sen pilaavan myös myöhemmät mahdollisuudet. Göppert ehdotti Paulille, että hänen tulisi sen sijaan kirjoittaa Stjerschantzille avoimesti kirje, jossa hän ehdottaisi Mestari Francken alttarikaapin kauppaa tai vaihtokauppaa joidenkin saksalaisten mutta Suomessa tuntemattomien teosten välillä. Lisäksi Göppert arvioi, että nykyisissä olosuhteissa Stjerschantz tuskin menisi taivuttelemaan Kansallismuseon johtoa Kalannin alttarikaapin kaupoille myöntyväisiksi. Göppert huomautti myös, että tällä hetkellä Paulin suunnitelmat vaikuttivat siltä, että ne palvelisivat enemmän Saksan ja Hampurin Taidehallin etuja, ei Suomen.

Göppert pohti myös laajasti Paulin Kalannin alttarikaapin ostosuunnitelmia monelta kantilta. Toisaalta, jos se haluttaisiin joskus hankkia Saksaan, tulisi sen edistämiseksi harjoittaa eräänlaista keräilydiplomatiaa ja edetä

⁹¹ Otto Göppertin kirje Gustav Paulille Helsingistä 16.1.1922. HAHK U2502.

⁹² ”—Der Standpunkt der Verwaltung ist der, dass wir eventuell bereit sein würden, die Gemälde der Hamburger Kunsthalle (ca. 80) mit einer repräsentativer Auswahl von Schwarz-Weiss-Kunst (Drucken, Zeichnungen) nach Schluss der Stockholmer Ausstellung in Helsingfors zu zeigen – Allein unter der Voraussetzung, dass wir den Nykyrko Altar [Barbara-alttari] der Schule Franks im Austauschwege erwerben können. —”, ote Paulin kirjeestä. Gustav Paulin kirje Otto Göppertille Hampurista 4.2.1922. HAHK U2502.

seuraavien askelmerkkien mukaan: Göppertin mukaan Paulin olisi nyt suotavaa järjestää kyseinen saksalaisen taiteen näyttely ja esitelmät Helsingissä, jolla pystyttäisiin osoittamaan ranskalaisen taiteen lisäksi olevan olemassa myös muuta taidetta, kuten saksalaista taidetta. Vasta sen jälkeen, kun Paulin olisi onnistunut solmia hyvät suhteet suomalaisten museojohtajien sekä taiteenystävien kanssa, voisi Pauli varovasti ottaa esille ehdotuksen mahdollisesta teoskaupasta. Paulin olisi tosin esitettävä, että hän haluaisi hankkia kyseisen teoksen julkiseen kokoelmaan, jossa ennestään oli vain yksi Francken maalaama teos. Vaihtoehtoina Paulin tulisi ostamisen lisäksi huomioida myös pitkäaikaislaina tai jonkinlainen vaihtokauppa.⁹³

Lähettiläs Göppert selkeästi piti Kalannin alttarikaapin suhteen suomalaisten puolia, ja suhtautui hyvin varauksellisesti Paulin ja hampurilaisten suunnitelmiin.

Paulilla oli vilkasta kirjeenvaihtoa maaliskuun 1922 aikana niin Göppertin kuin Stjernschantzin kanssa. Maaliskuun alussa Pauli kirjoitti Stjernschantzille pyytäneensä Liljevalchin Taidehallia Tukholmassa osallistumaan kuljetuskustannuksiin, ja että hän oli suunnitellut laittavansa noin 80 teosta matkaan Helsinkiä kohti. Perillä teokset olisivat oletettavasti olleet huhtikuun alussa. Pauli kertoi myös Suomelle toivon mukaan jäävän maksettavaksi vain Tukholman ja Helsingin välisen matkan vakuutukset ja kuljetukset vakuutuksineen Helsingistä Hampuriin. Pauli arvioi, että avajaiset pystyttäisiin järjestämään 9. huhtikuuta tienoilla. Pauli pohti Stjernschantzille myös sitä, miten Tukholmasta saapuvat teokset mahtuisivat Stenmanin taidesalonkiin. Liljevalchissa näyttelylle oli varattu 400 metriä seinätilaa, mutta Stenmanilla tilaa olisi vain 156 metriä. Lopuksi Pauli mainitsi Stjernschantzille kuitenkin, että näyttely ei saisi aiheuttaa Saksalle enää suurempia kustannuksia, sillä Hampurin Taidehalli oli jo nyt käyttänyt sille Tukholman näyttelyä varten osoitetut apurahat loppuun.⁹⁴ Pauli oli samaan aikaan yhteyksissä myös Gösta Stenmanin kanssa, ja ilmoitti hänelle helmikuun lopussa, että mikäli neuvottelut Tukholmassa onnistuisivat, niin näyttely pitäisi olla järjestettävissä huhtikuuhun 1922 mennessä.⁹⁵

Maaliskuun alussa myös lähettiläs Göppert kirjoitti Paulille. Hän kertoi tarvitsevänsä pikaisesti lisätietoja tulevasta Helsingin näyttelystä sekä tulevasta esitelmästä. Lisäksi Göppert kehotti Paulia toimittamaan Stjernschantzille pikaisesti tulevan näyttelyn teosluettelon, jos sellainen Helsingissä aiottaisiin painattaa.

⁹³ Otto Göppertin kirje Gustav Paulille Helsingistä 17.2.1922. HAHK U2502.

⁹⁴ Gustav Paulin kirje Torsten Stjernschantzille Hampurista 2.3.1922. KKA STY H15.

⁹⁵ Gustav Paulin sähke Gösta Stenmanille Hampurista 28.2.1922. HAHK U2502.

Göppert ehdotti jopa Tukholman näyttelyn katalogin lähettämistä Stjerschantzille, johon olisi merkitty ne teokset, jotka olisivat tulossa Helsinkiin.

Samaisessa kirjeessään Göppert pohti myös huhtikuulle suunnitellun näyttelyn ongelmakohtia: Göppertin pohdinnat antoivat ymmärtää, että ruotsalaisten olisi nyt vallitsevissa oloissa kustannettava kuljetus Tukholmasta Suomeen, joka olisi heille edullisempaa, mutta suomalaisille kalliimpaa. Ruotsalaisten ehdottamista rahdin maksajiksi edisti Göppertin mukaan myös se, että Ruotsin kruunun kurssi oli tuolloin Suomen markkaa vahvempi. Lisäksi Göppert mainitsi Paulille Stenmanin taidesalongin olevan saksalaisen näyttelyn käytettävissä aikaisintaan 20.4. eli 14 päivää suunnitellusta aikataulusta jäljessä, jonka lisäksi Göppert kertoi kuulleen Stjerschantzilta Stenmanille mahtuvan korkeintaan 70 teosta. Lisäksi Stenmanin galleria oli ilmoittanut haluavansa sisäänpääsytuloista provision.⁹⁶

Maaliskuussa 1922 alkoi kuitenkin vaikuttaa siltä, että huhtikuulle Stenmanin salonkiin suunniteltu näyttely olisi näillä näkymin peruuntumassa. Syinä tähän olivat suurimmilta osin epäselvyydet kuljetuskustannuksista Tukholman Liljewalchin Taidehallin, Hampurin Taidehallin ja suomalaisten kanssa. Tukholmassa Liljevalchilta ilmoitettiin Paulille heidän näyttelynsä päättymisen aikaan, noin maaliskuun puolivälissä, että suoraa laivayhteyttä ei Tukholmasta Helsinkiin vielä kevättälven aikaan ollut saatavissa, ja ainut tapa saada teokset Tukholmasta Helsinkiin oli laivata ne ensin Turkuun ja sieltä junalla Helsinkiin. Lisäksi Liljevachista kysyttiin, halusiko Pauli, lähetettävän osan teoksista suoraan Turun kautta Helsinkiin, Hampuriin meritse vai junalla Ruotsin halki ja lautalla Saksaan. Oman mutkansa Tukholman päätyyn toi myös epäselvyys ruotsalaisten keskuudessa siitä, pitäisikö heidän kustantaa kuljetus sekä Helsinkiin meneville että takaisin Saksaan palaaville teoksille. Molempiin heidän varansa eivät nimittäin riittäisi.⁹⁷

8. Maaliskuuta Pauli ilmoitti Stjerschantzille, että Stenmanille suunniteltu näyttely oli peruuntunut. Syyksi Pauli ilmoitti Hampurin Taidehallin valtuuston päätöksen, jossa se kieltäytyi siirtämästä osaa Tukholman näyttelyyn varatuista tauluista Helsinkiin, sekä ruotsalaisten haluttomuuden osallistua kuljetuskustannuksiin. Saksan ulkoministeriölle Pauli esitti lisäksi näyttelyn peruuntumisen syyksi sen, että Suomessa ei oltu saatu kerättyä tarvittavia vakuutussummia ajoissa kasaan. Stjerschantzille Pauli selitti myös, että Hampurin Taidehallin omat sekä yksityisomistajilta lainaan saadut teokset olivat Tukholmassa pakattu kahteen rautatievaunuun ja että Helsinkiin aiotut teokset olisi pitänyt erottaa näistä vaunuista ja pakata uudelleen puulaatikoihin. Pauli antoi myös ymmärtää, että Hampurin Taidehallin valtuusto olisi halunnut kierrättää junavaunuihin jo pakatut teokset ensin junalautalla Ruotsista Saksaan ja lähettää ne sieltä vasta Suomeen.

⁹⁶ Otto Göppertin kirje Gustav Paulille Helsingistä 4.3.1922. HAHK U2502.

⁹⁷ Liljevachin taidehallin kirje Gustav Paulille Tukholmasta 7.3.1922. HAHK U2502.

Pauli mainitsi myös molempien tavaravaunujen kierrättämisen taideteoksineen Helsinkiin olevan poissuljettu vaihtoehto. Pauli ehdotti, että näyttely siirrettäisiin alustavasti alkukevälle 1923.⁹⁸

Samaisena päivänä 8.3. Pauli laati kirjeen myös Saksan Suomen lähettiläs Göppertille. Hänelle Pauli kertoi lähes samat tiedot kuin Stjerschantzille, mutta Göppertille menevässä kirjeessä säilyi edelleen ehto Kalannin alttarikaapin hankkimisesta. Näyttelyä ja ostoaikkeitä parantaakseen Pauli oli suunnitellut matkustavansa Helsinkiin huhtikuussa 1922, keskustellakseen mahdollisista ostoaikkeista tai vaihtokaupasta joihinkin Hampurin Taidehallin omiin teoksiin.⁹⁹ Pauli toisti kuitenkin jälleen Göppertille uhkavaatimuksen, jonka mukaan jos hänen ei onnistuisi hankkia Kalannin alttarikaappia Hampuriin niin hän ei myöskään edistäisi Helsingin näyttelyn toteutumista.¹⁰⁰ Toisaalta Paulin Göppertille kirjoittamasta kirjeestä saa vaikutelman, että hän olisi aidosti pettynyt Stenmanin näyttelyn peruuntumiseen.

Pauli pohti suunnittelemansa taidenäyttelyn antamaa vaikutelmaa myös Hampurin pormestari Petersenille. Esimerkiksi 2.3. hänelle kirjoittamassaan kirjeessä Pauli oli arvellut suomalaisten suostuttelun olevan vaikeaa, ja että hän ei siihen itse olisi kykenevä. Pauli toisaalta ei olisi halunnut antaa vaikutelmaa, jonka mukaan Helsingin näyttelyn ehtona olisi ollut mahdollisuus ostaa Kalannin alttarikaappi.¹⁰¹ Tämä seikka oli sikäli mielenkiintoinen, että aikaisemmissa kirjeissään, erityisesti saksalaisille lähettiläille Helsinkiin, Pauli ei yrittänyt lieventää hampurilaisten ehtoja näyttelyn ja Kalannin alttarikaapin suhteen millään tavalla.

Maaliskuun puolivälissä Göppert kirjoitti Paulille olevansa pahoillaan Hampurin Taidehallin päätöksestä perua Helsinkiin kaavailtu näyttely. Toisaalta Göppert antoi Paulille tunnustusta siitä, että hän kaikesta huolimatta edelleen olisi kiinnostunut järjestämään saksalaisen taiteen näyttelyn Suomeen ja aikomuksesta matkustaa asian tiimoilta huhtikuussa Helsinkiin. Hän kertoi Paulille keskustelleensa Stjerschantzin kanssa Paulin kaavailemasta esitelmästä. Göppert kertoi Paulille, että Stjerschantzin oli onnistunut puhua Helsingin yliopiston rehtorin kanssa ja järjestää yliopiston suuri juhlasali 22.4. vapaaksi saksalaisten käyttöön. Göppert lisäsi myös saliin mahtuvan 600 vierasta, ja yliopiston antavan salin ilmaiseksi Paulille. Göppert ohjeisti

⁹⁸ Gustav Paulin kirje Torsten Stjerschantzille Hampurista 8.3.1922. KKA STY H15.

⁹⁹ Paulille taideteosten vaihtokauppa oli hyvin yleinen toimenpide Hampurin taidehallin kokoelmien kartuttamiseen. Yleensä Pauli oli valmis käymään vaihtokauppaa teoksilla, jotka olivat taiteelliselta tai rahalliselta arvoltaan samanarvoisia vaihdettavan teoksen kanssa. Lisäksi vaihtokaupan välineeksi kävivät myös Hampurin taidehallin omistamat, julkisissa rakennuksissa sijaitsevat teokset sekä sellaiset taulut, joista komissio muuten oli valmis luopumaan. ks. Ring 2010b, 83-85.

¹⁰⁰ ”—Ich könnte dann im April für ein paar Tage nach Helsingfors kommen, einen Vortrag dort halten und bei der Gelegenheit die Helsingforser Autoritäten betreffs der Möglichkeiten eines Umtausches des Barbara-Altars gegen andere Dinge sondieren. Sollte sich bei dieser Gelegenheit der Plan als gänzlich aussichtslos herausstellen, so würde ich die Angelegenheit der Ausstellung nicht weiter verfolgen. —” Ote Paulin kirjeestä. Gustav Paulin kirje Otto Göppertille, 8.3.1922. HAHK U2502; Ring 2010b, 83–85. (allekirjoittaneen suomennos)

¹⁰¹ Gustav Paulin kirje pormestari Petersenille Hampurista 2.3.1922. HAHK U2502.

myös Paulia tulevan esitelmän suhteen, jonka mukaan Paulin olisi parasta välttää esitelmöimästä Mestari Franckesta, johtuen esillä olleista ostoaikeista.

Sen sijaan Göppert ehdotti, että Pauli voisi esitelmöidä, vaikkapa saksalaisen taiteen kehityksestä tai sellaista teemoista, jotka liittyisivät tulevaan näyttelyyn. Göppert toivoi esitelmään myös paljon diakuvia.¹⁰²

Kevään 1922 aikana saksalaisen taidenäyttelyn järjestämisestä ja myöhemmin sen peruuntumisesta Helsingissä alkoi tihkua tietoja myös suomalaisille sanomalehdille ja sitä myöten myös suuren yleisön tietoisuuteen. Esimerkiksi Hufvudstadsbladet tiesi kirjoittaa 13.3. ilmestyneessä, Liljevalchin saksalaisnäyttelyä esitelleessä lehtiartikkelissaan suunnitelmista saada kyseinen näyttely myös Suomeen. Liljevalchin näyttelyn kerrottiin olleen suuri yleisömenestys, ja erityisesti saksalaisten öljymaalauksen, grafiikan ja kirjakuviituksen saaneen suurta huomiota. Suomen näyttelyyn kaavailtiin saapuvan niin Adolph Menzelin, Wilhelm Leibl'in kuin myös joidenkin modernistien töitä. Hufvudstadsbladet tiesi myös kertoa kuulleensa Gösta Stenmanilta edellisenä kesänä aiotun järjestää samanlainen näyttely, mutta sen kerrottiin peruuntuneen Saksan valuutan voimakkaan arvonlaskun takia.¹⁰³ Helsingin Sanomat kirjoitti myös hyvin yhteneväisen saksalaista näyttelyä koskevan uutisen seuraavana päivänä, lisäten näyttelyn tarkoituksena olleen ”pitää wireillä ja edelleen elvyttää mielenkiintoa saksalaiseen taiteeseen.”.¹⁰⁴

Maaliskuun puolivälin jälkeen myös Paulin tavoitteet Kalannin alttarikaapin suhteen näyttivät vaihtuneen, sillä hänen ja Göppertin välisestä kirjeenvaihdosta ilmenee, että Pauli olisi luopunut 23.3. päivätyssä kirjeessään tavoitteistaan Kalannin alttarikaapin ostamisessa. Tuossa kirjeessä hän kirjoitti Göppertille, että huhtikuulle suunniteltu matka ei enää olisi vain Kalannin alttarikaapin vuoksi tehtävä vaan palvelisi nyt ulkoministeriön Paulille antamaa tehtävää, eli saksalaisen taidenäyttelyn järjestämistä Suomessa lähiaikoina. Pauli kertoi Göppertille saaneensa 16.3. Saksan ulkoministeriöltä kirjeen, jossa vahvistettiin heidän myöntäneen 200 000 Saksan markkaa Helsingissä järjestettävää näyttelyä varten. Pauli myös kertoi suostuvansa 22.4. pidettävään esitelmään ja ajatelleensa puhua saksalaisen modernin maalaustaiteen kehityksestä.

Pauli mainitsi Göppertille myös, voitaisiinko Helsingin näyttelyä varten varatuista varoista kustantaa myös hänen matkakulujaan huhtikuun matkaa varten. Pauli kertoi itse olevansa haluton kustantamaan matkaansa

¹⁰² Otto Göppertin kirje Gustav Paulille Helsingistä 14.3.1922. HAHK U2502.

¹⁰³ Hufvudstadsbladet, 13.3.1922.

¹⁰⁴ Helsingin Sanomat, 14.3.1922.

esitelmän aiotuista lipputuloista, koska oman kertomuksensa mukaan ”valtion virkamiehenä” hän oli riippuvainen erilaisista palkkioista, sekä suullisista että kirjallisista esitelmistä tulojensa keräämisessä.¹⁰⁵

Göppert vastasi Paulille muutaman päivän kuluessa. Kirjeessään Hampuriin hän kiitteli ja ilmoitti iloitsevansa Paulin päätöksestä tulla Helsinkiin huhtikuussa 1922 enemmän saksalaisen näyttelyn järjestämisen tiimoilta kuin Kalannin alttarikaapin vuoksi. Göppert mainitsi myös Paulin edellisten kirjeiden antaneen sellaisen vaikutelman, joiden perusteella hän olisi matkustamassa Helsinkiin ennemmin omien ja Hampurin Taidehallin intressien vuoksi eikä Saksan intressien vuoksi. Nämä julkilausumattomat aiheet olisivat lisäksi saattaneet ulkoministeriön myöntämän apurahan huonoon valoon. Göppert mainitsi siis Paulille saksalaisen näyttelyn Helsingissä palvelevan myös Hampurin Taidehallin intressejä, Kalannin alttarikaapista huolimatta. Mahdollisista taulukaupoista Göppert kehotti kuitenkin puhumaan vasta huhtikuun 1922 matkan ja tulevan näyttelyn jälkeen. Paulin matkaa ajatellen Göppert kertoi myös iloitsevansa siitä, että saisi majoittaa hänet Saksan lähetystön tiloihin Helsingissä.¹⁰⁶ Pauli myönsi seuraavassa kirjeessään, ikään kuin olleensa väärässä, kun hän oli järjestämässä näyttelyä Helsinkiin vain parantaakseen ostoaikeitaan Kalannin alttarikaapin suhteen. Hän myönsi Göppertille, että hänen alkuperäinen suunnitelmansa olisi uhrannut Saksan edun ”hyvin hampurilaisen edun” vuoksi.¹⁰⁷

Maaliskuun loppuun mennessä Pauli vaikutti muuttaneen aikomuksiaan mestari Francken maalaaman Kalannin alttarikaapin hankkimisen suhteen ja keskittyvänsä aidosti yleisempiä etuja paljon enemmän palvelevan saksalaisen taiteen näyttelyn järjestämiseen Helsingissä.

3.3 Paulin matka Suomeen huhtikuussa 1922

Matkustamisen ja ulkomaanmatkojen Pauli kertoo omaelämäkerrassaan olevan hänen kaltaiselleen museoihmiselle hyvin tärkeää. Paulin mukaan säännöllinen matkustaminen auttaa niin ikään pysymään perillä niin museoiden järjestelyperiaatteista, taiteen kehityksestä kuin myös taidekaupasta. Se on myös hyvä tapa tutustuttaa itsensä myös kaikista ajankohtaisimpaan taiteeseen. Paulin mukaan myös asioiden kokeminen itse on äärimmäisen tärkeää. Tähän samaan kategoriaan ja tematiikkaan sopivat varmasti myös Paulin Suomen matkat.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Gustav Paulin kirje Göppertille Hampurista 23.3.1922. HAHK U 2502.

¹⁰⁶ Otto Göppertin kirje Gustav Paulille Helsingistä 28.3.1922. HAHK U 2502.

¹⁰⁷ Gustav Paulin kirje Otto Göppertille Hampurista 28.3.1922. HAHK U 2502.

¹⁰⁸ Pauli 1936, 252-253.

Pauli ei ollut aikaisemmin koskaan matkustanut Suomeen, mutta esimerkiksi omaelämäkerrassaan hän kertoo kuulleensa arvioita Suomessa vallitsevasta puhtaudesta ja siisteydestä ystäviltaan heidän ollessaan ylikulkumatkalla Venäjälle. Omaelämäkerrassaan Pauli kertoo myös Suomen ”energisen ja kyvykkään kansan” tehneen häneen edullisen vaikutelman, joka vain vahvistui hänen vierailuillaan Suomeen 1920-luvulla.¹⁰⁹

Paulin matka Helsinkiin huhtikuussa 1922 näytti olleen Paulin Auswärtiges Amtille lähettämien kirjeiden perusteella suunnitteilla jo maaliskuun alusta lähtien. Tuolloin Pauli kirjoitti Berliiniin Auswärtiges Amtille Helsingistä tulleen ”eläväisen toiveen” saksalaisen näyttelyn järjestämiseksi (tässä vaiheessa sen uskottiin vielä järjestyvän huhtikuulle 1922), ja Pauli kirjoitti aikomuksenaan olleen mennä tarkastamaan näyttelytilat Stenmanin taidesalongissa, sekä pitämään esitelmiä saksalaisesta taiteesta näyttelyn yhteydessä. Pauli kirjoitti kuitenkin myös, että Hampurin Taidehallin Tukholman näyttelyä varten varatun rahaston varat olivat tuolloin vähissä, ja matkaa varten hän pyysi Auswärtiges Amtilta 15 000 -20 000 Saksan markkaa rahoitusta kyseistä matkaa varten.¹¹⁰

Maaliskuun puolivälin jälkeen kuitenkin Pauli ilmoitti myös Berliiniin huhtikuun näyttelyn peruuntuneen, mutta Pauli esitti toivomuksen, jonka mukaan näyttelyä siirrettäisiin seuraavan vuoden keväälle. Auswärtiges Amtille Pauli edelleen kirjoitti matkustavansa Helsinkiin huhtikuussa suunnitellakseen uutta näyttelyä sekä tunnustellakseen itse maaperää Kalannin alttarikaapin suhteen. Berliiniin Pauli lisäsi vielä, ehkä hieman närkästyneenä, lähtevänsä matkaan siitäkin huolimatta, että hänellä muiden velvoitteiden lisäksi ei tuolloin kyseiseen matkaan olisi ollut aikaa.¹¹¹ Ilmeisesti saksalaisen taiteen näyttely sekä siihen sisältyvä osto-optio olivat kuitenkin Paulin tarvehierarkiassa vielä tuolloin jonkinmoisella sijalla.

Matkan järjestelyt Pauli aloitti jo maaliskuun lopulla. Hän kirjoitti esimerkiksi Auswärtiges Amtille 23.3, tiedustellakseen oliko Helsingin yliopiston juhlasali todella varattu hänen 22.4. aiotulle esitelmälle, sekä sitä, pystyikö Auswärtiges Amt osallistumaan hänen matkakustannuksiinsa.¹¹²

Huhtikuun matkastaan Pauli kirjoitti matkakirjeen, josta laadittiin omat versiot niin Hampurin Taidehallin komissiolle kuin Auswärtiges Amtille. Komissiolle laadittu matkakirje oli laajempi ja kattavampi kuin

¹⁰⁹ Pauli 1936, 369.

¹¹⁰ Gustav Paulin kirje Auswärtiges Amtille Hampurista 2.3.1922. HAHK U 2502.

¹¹¹ Gustav Paulin kirje Auswärtiges Amtille Hampurista 17.3.1922. HAHK U 2502.

¹¹² Gustav Paulin kirje Auswärtiges Amtille Hampurista 23.3.1922. HAHK U 2502.

Auswärtiges Amtin kirje, sillä siitä oli pudotettu pois esimerkiksi viittaukset Paulin ja Helsingin taidepiirien yhteisistä illanvietoista.¹¹³

Pauli aloitti matkansa Stettinistä Wartburg-nimisellä höyrylaivalla 14.4. Laivaa Pauli kuvasi rahtilaivaksi, joka oli kooltaan pieni, mutta kykenevä ottamaan joitakin matkustajia kyytiin. Kyseisellä laivalla Pauli joutui matkustamaan siksi, koska Stettinistä Hankoon vakituisesti kulkenut isompi laiva S/s Sophie Charlotte, oli saamiensa jäävaurioiden vuoksi korjattavana. Matka Hankoon kesti kolme päivää ja se taittui Paulin mukaan rauhallisesti kirkkaassa auringonpaisteessa sekä kevyessä lounaistuulella.¹¹⁴ Hangon edustalla 15 kilometriä rannasta laiva kohtasi vuodenajalle tyypillisen rantaan asti ulottuvan jääpeitteen, ja satamaan laiva saapui 18.4. Hankoa Pauli kuvasi suosituksi kylpylä- sekä rantakohteeksi, joka sijaitsi poishioutuneen graniittikallion päällä. Pauli luonnehti Suomea maaksi, jossa ulkomaalaisen ensimmäisenä saama vaikutelma oli paikkojen rauhallisuus, järjestys sekä puhtaus.¹¹⁵

Matkan Hangosta Helsinkiin Pauli taittoi junalla, ja matkalla Pauli ihmetteli suomalaista puustoa: se koostui nuoresta kuusimetsiköstä, jossa ainoana lehtipuuna siellä täällä saattoi havaita jokusen koivun. Helsingissä Paulia oli vastassa Saksan lähettiläs Göppert, joka otti hänet ilolla vastaan ja vei hänet Saksan Pohjois-Esplanadilla sijainneeseen lähetystöön. Helsinkiä Pauli luonnehti pieneksi suurkaupungiksi, jota luonnehtii erityisesti saksalaisarkkitehti Karl Friedrich Schinckelin oppilaan, Karl Friedrich Engelin arkkitehtuuri 1830-1840 -luvulta. Erityisen vaikutuksen Pauliin teki hänen ”Nikolai-Kircheksi” (Helsingin tuomiokirkko) nimeämä rakennus, jonka kupoli on ympäröity neljällä fasadilla suuren portaiden ympäröimän korokkeen päällä. Omaelämäkerrassaan Pauli mainitsi ”Nikolai-Kirchen” tuovan hänelle mieleen Santa Maria di Carignanon kirkon Genovasta. Myös Helsingin tuomiokirkon läheisyydestä löytyviä yliopistoa sekä senaattia Pauli kuvasi miellyttävästi. Tuomiokirkon muusta kaupungin silhuetista kohoava hahmo antoi Paulin mukaan Helsingin keskustalle taiteellisen vaikutelman. Puolestaan tuomiokirkon läheisyydestä löytyvää Uspenskin katedraalia Pauli kritisoi kovin sanoin: Hänen mielestään se näytti hirveältä, ja Pauli mainitsi venäläisten rakentaneen sen ehkäpä vain ärsyttääkseen suomalaisia.

Helsingin uudemmassa arkkitehtuurista Pauli mainitsi arkkitehtien Armas Lindgrenin, Herman Geselliuksen sekä Eliel Saarisen suunnitteleman puhelintoimiston rakennuksen, jota hän tosin kuvasi barbaariseksi. Hänen mukaansa se näytti laatikkomaiselta graniittipalatsilta, joka oli koristeltu suomalaisilta vaikuttavilla ornamenteilla [mutta ei aidoilla suomalaisilla kuvioilla?]. Helsingin Eliel Saarisen suunnittelemasta

¹¹³ Ks. Ring 2010a, 413-425 sekä Gustav Paulin kirje Auswärtiges Amtille Hampurista 15.5.1922. HAHK U 2502.

¹¹⁴ Gustav Paulin kirje Hampurin Taidehallin komissiolle Helsingistä 4.5.1922. Ring (Hrsg.) 2010a, 413.

¹¹⁵ Gustav Paulin kirje Auswärtiges Amtille Hampurista 15.5.1922. HAHK U 2502. / Pauli 1936, 370.

rautatieasemasta Pauli puolestaan sanoi pitävänsä [kirjeessä Pauli on kirjoittanut Saarisen sukunimen muotoon ”Sarinen”], mutta etufasadin neljän miehisen hermeksen hän sanoi pilaavan vaikutelman.

Pauli teki vertailua myös Ateneumin ja Stenmanin taidesalongin välillä. Ateneumin Pauli kertoi olevan julkinen rakennus, jonka omisti paikallinen taideyhdistys, mutta joka sai rahoitusta myös valtiolta. Osa sen saleista oli Paulin mukaan huonosti valaistu. Stenmanin taidesalongista Pauli mainitsi sen olevan nelikerroksinen rakennus, jonka ensimmäisessä sekä toisessa kerroksessa oli kahvila, kolmannessa sivuikkunoista valaistut salit ja neljännessä kattoikkunoilla valaistut mutta silti kehnot salit. Pauli selkeästi päätyi Ateneumiin näyttelyn järjestämisessä.¹¹⁶

Tulevasta näyttelystä Pauli mainitsi, että kiinnostus sitä kohtaan Suomessa oli edelleen elävää, ja kevään 1923 sijasta näyttely haluttaisiin järjestää jo tulevana syksynä. Pauli kertoi kirjeessään tavanneensa myös Ateneumin intendentin Torsten Stjernschantzin, jota hän luonnehti herttaiseksi ja ystävälliseksi ihmiseksi. Pauli myös lisäsi Stjernschantzin luvanneen Ateneumista neljä salia sekä joitakin kabinetteja saksalaisen näyttelyn käyttöön. Pauli lisäsi myös Ateneumin tarjoavan arvokkaammat puitteet näyttelylle kuin Stenmanin salonki. Näyttelyn rahoittamiseksi Pauli ehdotti näyttelykomitean järjestämistä myös Helsingin päässä, mutta lisäsi myös saksalaisen rahoituksen olevan tärkeää.¹¹⁷

Pauli otti ensimmäistä kertaa puheeksi Kalannin alttarikaapin hankkimisen suomalaisten kanssa huhtikuun 1922 vierailullaan. Paulin mukaan Suomen Kansallismuseon johtaja, jonka kanssa hän oli asiasta keskustellut, ei vaikuttanut innostuneen ajatuksesta mutta ei myöskään suorilta käsin tyrmännyt sitä. Kalannin alttarikaapista olisi Kansallismuseon johdon mukaan hyvä käydä ensin Helsingissä julkista keskustelua, ja vasta sen jälkeen päättää, ryhdyttäisiinkö kauppoja hieromaan vai ei.¹¹⁸ Toisaalta Pauli selitti Hampurin Taidehallille suunnatussa kirjeessään Helsingin yliopiston taidehistorian professorin Johan Jakob Tikkasen olleen valmis suostumaan myymään Kalannin alttarikaapin.¹¹⁹ Kansallismuseota Pauli kuvaili myös hyvin ystävällisin sanoin, hän kertoi sen sijaitsevan Heikinkadun (nyk. Mannerheimintie) päässä, ja ansaitsevan huomiota niin rakennuksensa kuin kokoelmiensakin puolesta. Kansallismuseon kokoelmien Pauli kuvasi koostuvan aikakausittain, ja kaikkialla vallitsevan järjestyksen ja puhtauden.¹²⁰

¹¹⁶ Gustav Paulin kirje Auswärtiges Amtille Hampurista 15.5.1922. HAHK U 2502.

¹¹⁷ Gustav Paulin kirje Hampurin Taidehallin komissiolle Helsingistä 4.5.1922. Ring (Hrsg.) 2010a, 416-417.

¹¹⁸ Gustav Paulin kirje Auswärtiges Amtille Hampurista 15.5.1922. HAHK U 2502.

¹¹⁹ Gustav Paulin kirje Hampurin Taidehallin komissiolle Helsingistä 4.5.1922. Ring (Hrsg.) 2010a, 420.

¹²⁰ Gustav Paulin kirje Auswärtiges Amtille Hampurista 15.5.1922. HAHK U2502.

Pauli kertoi kirjeessään myös vaikutelmiaan suomalaisesta taidekentästä ja Suomen eturivin taiteilijoista. Tärkeimmäksi taideinstituutioksi hän mainitsi niin ikään Ateneumin, sekä museon että sen taidekoulut. Pauli mainitsi Hampurin Taidehallin komissiolle kirjoitetussa kirjeessä lisäksi suomalaisten ennen vanhaan matkustaneen Düsseldorfin opiskelemaan taiteita. Nykyään kaikki menivät Ranskaan.¹²¹ Ateneumin kokoelmissa Pauli kertoi sijaitsevan niin suomalaisten mestareiden kuin myös ranskalaisten taiteilijoiden teoksia. Suureksi suomalaiseksi mestariksi Pauli nimesi Akseli Gallén-Kallelan, joka oli esiintynyt myös Saksassa, erityisesti Berliinissä, vuosisadan vaihteessa. Lupaavimmiksi suomalaisiksi taiteilijanimiksi Pauli mainitsi ainakin Tyko Sallisen, Werner Aströmin ja Ragnar Ungernin. Muita hänen mainitsemiaan suomalaistaiteilijoita olivat Mikko Oinonen, Antti Favén ja Viljo Hurme. Helsingin taide-elämästä muuten Pauli mainitsi täällä sijaitsevan varsin vähän hyviä yksityisiä taidekokoelmia, Stenmanin salonki, saksalaispuolalaisen liikemiesjuristin Hermann Friedmannin sekä panimosuku Sinebryhoffien kokoelmat poisluettuina. Stenmanilla esillä olleista nuorista suomalaistaiteilijoista Pauli totesi heidän olleen kykyjensä puolesta paljon vahvemmat kuin ruotsalaisten vastaavien.¹²²

Lauantaina 22.4. Pauli piti modernin saksalaisen maalaustaiteen kehitystä käsitelleen esitelmänsä Helsingin yliopiston suuressa juhlasalissa. Tilaa hän kuvasi puolikaaren muotoiseksi ja vaikuttavaksi, ja erityisesti salin podium herätti Paulissa ihmetystä. Pauli kuvasi sen olevan varusteltu kullatuilla puuleikkauksilla ja pronssisilla kyntteliköillä esineeksi, joka antoi tuhlailijan vaikutelman. Podium oli lisäksi Paulin mukaan verhottu sametilla ja hän arvioi sitä käytettävän yliopiston rehtorin tai kuraattorin istuimena.¹²³

Professori Vareksen mukaan ulkomaisten professorien, erityisesti saksalaisten, vierailut 1900-luvun alkupuoliskolla olivat usein hyvinkin suuria ja puhuttuja tapahtumia, eräänlaisia saksalaisten ”pehmeän sektorin” ja kansalaisyhteiskunnan kontakteja ulkomaihin. Vares nimittää näitä akateemisen väen matkoja Suomeen 1920-luvulla myös pieniksi valtiovierailuiksi. Saksa oli myös 1920-luvulla eurooppalainen tieteen ja kulttuurin johtomaa monella osa-alueella. Vareksen mukaan erityisesti saksalaisten hävittyä ensimmäisen maailmasodan ja huomattuaan joutuneensa yleiseurooppalaiseksi paarialuokaksi, oli suomalaisten osoittama kiinnostus ja kunnioitus Saksaa ja sen toimia kohtaan sitäkin arvokkaampaa. Monet saksalaiset professorit museojohtaja Paulin lisäksi kävivät Suomessa luentomatkoilla, ja suurimpia tällaisia tapahtumia olivat esimerkiksi Greifswaldin yliopiston Suomi-instituutin johtajan Gustav Braunin matka 1921, maantieteen professori Albrecht Penckin matka Suomeen 1922, Rudolf Euckenin matka 1923, Oswald Spenglerin

¹²¹ Gustav Paulin kirje Hampurin Taidehallin komissiolle Helsingistä 4.5.1922. Ring (hrsg.) 2010a, 420.

¹²² Ibid.

¹²³ Gustav Paulin kirje Auswärtiges Amtille Hampurista 15.5.1922. HAHK U2502.

vierailu 1924, professori Jakobsohnin vierailu 1928 ja Marburgin yliopiston rikosoikeuden professori Edmund Metzgerin vierailu 1930.¹²⁴

Vierailujen tarkoitus oli pysyä luonnollisesti erossa politiikasta, mutta Vareksen mukaan ne saivat usein itseään suuremman merkityksen. Vierailevat professorit tapasivat usein oman tieteenalansa edustajien lisäksi myös muita akateemisen maailman merkkihenkilöitä, sekä korkea-arvoisimpia poliitikkoja sekä päättäjiä. Vareksen mukaan vierailujen onnistumista lisäsi myös suomalaisten ja saksalaisten välillä vahva yhteisymmärrys ja yhtenevä arvopohja, joka johtui osittain maiden yhteisestä historiasta sekä saksan kielen ja saksalaisen kulttuurin ennestään vahvasta asemasta Suomessa.¹²⁵ Myös Paulin matkat Suomeen voidaan nähdä kuuluvaksi tähän samaiseen kategoriaan, sillä Paulikin kävi Suomessa 1920-luvulla kolmesti, ja tapasi näillä matkoilla niin suomalaisia taidehistorioitsijoita kuin myös muita akateemisia merkkihenkilöitä sekä poliitikkoja. Voidaan myös vahvasti olettaa Paulin ja suomalaisten taidemaailman edustajien yhteisenä kielenä toimineen saksan, sillä niin kirjeenvaihto kuin Paulin pitämät esitelmät pidettiin kyseisellä kielellä.

Vareksen mukaan saksalaisten ainoaksi haitaksi akateemisissa piireissä laskettiin eräs hyvinkin triviaali seikka: Saksankielinen tietokirjallisuus oli tuolloin Suomessa kallista verrattuna esimerkiksi ranskalaiseen, ja suomalaiset pitivät tätä piirrettä saksalaisten kustantamojen lyhytnäköisyytenä ja tavoitteena asettaa saksalaisten hyvä asema tieteissä ja kulttuurissa uhatuksi.¹²⁶

Paulin huhtikuinen esitelmä herätti myös lehdistön mielenkiinnon, ja esimerkiksi sanomalehti Uusi Suomi uutisoi tapahtumasta 20.4. ilmestyneessä lehdessään. Tämä oli oletettavasti myös ensimmäinen kerta, kun Pauli esiteltiin julkisesti suomalaiselle yleisölle. Uusi Suomi tiesi kertoa Paulin olleen Hampurin Taidehallin nykyinen johtaja ja yksi Saksan eturivin taidehistorioitsijoista. Lehti kertoi Paulin opiskelleen Euroopan suurissa yliopistoissa niin Strasbourgissa, Baselissa kuin Leipzigissä ja Paulin nykyisen taidehistoriallisen tutkimuksen käsittelevän muun muassa Albrecht Düreriä, Bohamin taiteilijaveljeksiä kuin myös Thomas Gaingsborough´ta. Nykyajan taiteilijoista Paulin kerrottiin tutkineen erityisesti Max Liebermannia sekä Paula Modersohn-Beckeriä.

¹²⁴ Vares 2018; 142, 146, 164, 216–218.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Vares 2018, 219–220.

Uusi Suomi kirjoitti Paulista, että

*Prof. Paulin [kirjalliset] teokset ovat siis vaellusta läpi taiteen alkaen aina renessanssista ja päättyen nykyaikaan. Tunnetun tutkijan ja luennoitsijan esitelmä, josta ilmoitetaan toisessa paikkaa lehteämme, ja jota valaistaan varjokuvin, tulee varmaan saamaan osakseen niin runsasta kannatusta kuin se ansaitsee.*¹²⁷

Ainut selkeän poliittinen viittaus Paulin huhtikuun matkasta kertovissa kirjeissä liittyi erityisesti hänen mainitsemiinsa tapahtumiin kevään 1918 aikana. Ensimmäiseltä Suomen matkaltaan kirjoittamassaan matkakirjeessään hän viittasi esimerkiksi kaatuneiden saksalaisten muistomerkkiin Bulevardin luterilaisen kirkon luona. Se oli pystytetty täällä keuhällä 1918 kaatuneiden saksalaissotilaiden muistoksi, jotka olivat vapauttamassa Suomea yhdessä valkoisten kanssa punaisten ja venäläisten bolševikkien hallusta. Pauli kertoi siellä järjestettävän vuosittain 12.4. juhlallisuuksia, joissa kunnioitettiin niin suomalaisia kuin saksalaisiakin sotilaita. Pauli lisäsi myös Hangossa sijaitsevan vastaavanlaisen muistomerkin.¹²⁸ Paulin maininta saksalaisten muistomerkistä ei siinä mielessä ollut epätavallinen, vaan se toisti tuolloin vallassa ollutta valkoisen Suomen ideologiaa ja historiaa.

Paulin kirjoituksista saa ainakin tähän mennessä vaikutelman, ettei hän vaikuta olleen ainakaan kovin tietoinen tuolloin valkoisten suomalaisten saksalaisia kohtaan kokemasta arvostuksesta sekä kunnioituksesta. Mutta useaan otteeseen hän mainitsi siitä. Esimerkiksi professori Vesa Vares kertoo, että vaikka Saksa oli hävinnyt ensimmäisen maailmansodan, ajattelivat monet valkoisen Suomen edustajat tuolloin, että tästä huolimatta Saksaan tuli suhtautua kunnioittavasti. Välittömästi Saksan keisarikunnan kaatumisen jälkeen suhtautuminen oli Vareksen mukaan sorretun säälimistä, ja suomalaisessa lehdistössä ei vuosien 1918-1919 aikana oltu nähty mitään hyvää ympärysvaltojen Saksalle langettamissa rauhanehdoissa. Mielenkiintoinen piirre oli Vareksen mukaan myös, se, miten kiitollisuus, empatia ja arvostus Saksa kohtaan oli voimissaan myös poliittisessa vasemmistossa.¹²⁹ Toisaalta ei suomalaisten suhtautuminen vuoden 1918 jälkeen kaikki ollut yhtä hurmiota. Suomalaiset kritisoivat saksalaisia sotilaita, erityisesti keisarikunnan romahduksen jälkeen varastelusta, jota myös saksalaisten Suomessa sijaitseva sotilasjohto häpesi.¹³⁰

Toisaalta Paulin kuvaukset kevään 1918 tapahtumista eivät tunnu antavan aivan absoluuttista ja kattavaa vastausta suomalaisten ja saksalaisten toimista Helsingissä. Monessa yhteydessä, kuten Paulin matkakirjeissä

¹²⁷ Uusi Suomi, 20.4.1922.

¹²⁸ Gustav Paulin kirje Auswärtiges Amtille Hampurista 15.5.1922. HAHK U2502.

¹²⁹ Vares 2018; 82–83, 86–87, 90–91, 216–218.

¹³⁰ Vares 2018, 65.

sekä hänen omaelämäkerrassaan, saksalaisten merkitys vaikuttaa jotenkin liiankin keskeiseltä. Paulin kirjoitukset kevään 1918 tapahtumista antavat sellaisen vaikutelman, että ilman saksalaisia suomalaisilla valkoisilla ei olisi ollut minkäänlaisia mahdollisuuksia voittoon. Lisäksi monessa yhteydessä Pauli korostaa venäläisten ja bolševikkien roolia valkoisten ja saksalaisten vastapuolena ehkä liiaksikin.¹³¹ Esimerkiksi suomalaisten valtiotieteen tutkijoiden Marjaliisa sekä Seppo Hentilän mukaan saksalaisilla oli toki keskeinen vaikutus Suomen sisällissodan kulkuun, mutta saksalaisten panos ennemmin nopeutti valkoisten voittoa, ei ratkaissut sitä.¹³² Tämän päivän näkökulmasta Paulin kirjoitukset antavat osittaisen, ja kultaisesta keskitiestä jonkin verran poikkeavan näkemyksen.

Pauli kuvasi myös suomalaisia kansana ja kansakuntana. Saksalaisille Pauli kertoi suomalaisia ja ruotsalaisia olleen joskus yhtä paljon, mutta nykyään ruotsinkielisiä olleen vain 12 prosenttia väestöstä. Molempien kansanosien Pauli kertoi kuitenkin ajattelevan positiivisesti saksalaisista. Paulin mielestä suomalaiset muistuttivat ulkoisen rauhallisuutensa puolesta hyvin paljon böömiläisiä, jos heitä verrattaisiin Saksan alueen kansoihin. Kielikysymys näkyi Paulin mukaan myös yliopistomaailmassa, sillä esimerkiksi Turun kokoisessa kaupungissa oli sekä ruotsin että suomenkielisille omat yliopistonsa. Helsingissä tilanne puolestaan oli niin, että opetusta annettiin niin suomen kuin ruotsinkielellä.¹³³

Taidehallin komissiolle kirjoittamassaan kirjeessä Pauli pohti myös suomalaisten suhtautumista alkoholiin. Pauli mainitsi Suomessa vallitsevan kieltolain, jonka perusteella minkäänlaisia alkoholituotteita ei Suomessa saanut nauttia. Toisaalta Paulille oli tarjottu suomalaista olutta, jota hän vertasi ruskeahkoksi limonadiksi. Pauli kertoi saksalaisille myös Suomessa rehottavasta alkoholin salakuljetuksesta, jota harjoitettiin tänne erityisesti Viron rannikolta. Lisäksi sanomalehdet olivat Paulin mukaan usein täynnä uutisia, jotka kertoivat, kuinka monta juoppoa kadulta oli minäkin päivänä kerätty. Hän myös mainitsi hyvin erikoispiirteisen seikan, että vaikka Suomessa muuten alkoholi oli kiellettyä, oli alkoholin nauttiminen eri maiden lähetystöissä sallittua. Näin Pauli kertoi suomalaisille kutsun suurlähetystöön olleen yleensä hyvinkin positiivinen uutinen.¹³⁴

Huhtikuun vierailulla Pauli vieraili myös Turussa, jossa hän kävi muun muassa Turun tuomiokirkossa kulttuuri- ja kansatieteilijä Gabriel Nikanderin johdolla. Pauli vieraili myös Turun linnassa, josta hän mainitsi sen olleen rakentamisensa aikoihin keskiajalla veden ympäröimä. Paul kertoi myös käyneensä ruotsinkielisen

¹³¹ Vrt. Pauli 1936, 369; sekä Gustav Paulin kirje Auswärtiges Amtille Hampurista 15.5.1922. HAHK U2502.

¹³² Hentilä&Hentilä 2016, 11.

¹³³ Gustav Paulin kirje Auswärtiges Amtille Hampurista 15.5.1922. HAHK U2502.

¹³⁴ Gustav Paulin kirje Hampurin Taidehallin komissiolle Helsingistä 4.5.1922. Ring (Hrsg.) 2010a, 420.

keräilijä Walter von Konowin perustamassa Turun historiallisessa museossa, jossa Pauli kertoi tutustuneensa laajaan historialliseen esineistöön esihistoriallisista objekteista aina venäläisiin univormuihin asti. Pauliin teki Turun historiallisessa museossa vaikutuksen myös sen laaja kokoelma suomalaisia seinäryijyjä. Myös Turun taidemuseo teki Pauliin vaikutuksen, jossa oli esillä nuoria suomalaisia taiteilijoita, Sallinen mieleenpainuvimpana esimerkkinä.¹³⁵

Turussa Pauli tapasi myös noin jo kuukauden siellä luennoineen itävaltalaisen taidehistorioitsija Josef Strygowskin, joka piti kaupungissa parhaillaan taidehistoriallisia esitelmiä. Strygowski oli luonnehtinut Paulille Suomea maisemarikkaimpana maana vanhassa Euroopassa.

Strygorskin kautta Pauli tutustui myös suomalaisiin nuoriin taidehistoriasta kiinnostuneisiin miesopiskelijoihin, jotka esittelivät Paulille Suomen suojeluskuntatoimintaa. Pauli selitti Suomessa olevan eräänlaisen kodinturvajoukkojen [Pauli nimittää näitä tässä yhteydessä nimellä *der Schutzwehr*, tarkoittaen todennäköisesti suojeluskuntia], joiden vahvuus olisi noin 100 000 henkeä, joiden lisäksi olisi mahdollista kouluttaa vielä 50 000 miestä lisää. Nämä yhdessä Suomen puolustusvoimien kanssa pystyttäisiin liikekannalle panemaan yhteensä jopa 250 000 miestä. Pauli kertoi myös, miten suomalaiset heräsivät toden teolla venäläisten ja kotimaisten kommunistien muodostamaan vaaraan 4 vuotta sitten, jolloin venäläisjoukot uhkasivat vallata Suomen. Tämän uhan torjuivat yhdessä saksalainen kenraali Rüdiger von der Goltz sekä kenraali Mannerheim.¹³⁶

Tässä yhteydessä Paulin antamiin miesvahvuuksiin ja tapahtumien kulkuun liittyen vuoteen 1918 on suhteuduttava äärimmäisen kriittisesti. Toisaalta, niin kuin aikaisemmin jo todettiin, Pauli todennäköisesti vain toisti tässä tapauksessa totuutta, joka oli tuohon aikaan ainut mahdollinen. Elettiinhan tuolloin vielä vahvaa Saksan ja Suomen aseveljeyden, sekä ”valkoisen” Suomen aikaa.

Pauli palasi takaisin Saksaan Tukholman kautta, josta hän jatkoi junalla ja junalautalla Hampuriin. Perillä Pauli oli 27.4. myöhään illalla.¹³⁷

Paulin ensimmäinen Suomen matka huhtikuussa 1922 auttoi Paulia valmistelemaan syksylle kaavailtua suurta saksalaisen taiteen näyttelyä, ja samalla myös sen tarkoituserät näyttivät vaihtuneen. Kalannin alttarikaappi ja sen ostaminen selkeästi siirtyivät taka-alalle. Paulin onnistui myös solmimaan suhteita niin suomalaisiin taidepiireihin kuin myös saksalaiseen lähetystökuntaan. Huhtikuun 1922 matkan jälkeen

¹³⁵ Gustav Paulin kirje Hampurin Taidehallin komissiolle Helsingistä 4.5.1922. Ring (Hrsg.) 2010a, 422-423.

¹³⁶ Gustav Paulin kirje Hampurin Taidehallin komissiolle Helsingistä 4.5.1922. Ring (Hrsg.) 2010a, 424-425.

¹³⁷ Ibid.

barabásilaisittain tarkasteltuna linkit olivat nyt luotu Suomen ja Saksan välille, ja näitä linkkejä ohjasivat saksalainen museojohtaja Pauli yhdessä Ateneumin Torsten Stjernschantzin kanssa. Heidän väliset linkkinsä olivat kaikista tiiviimmät ja kattavimmat näissä näkymättömissä taidemaailman verkostoissa. Sosiaalisen pääoman, eli luottamuksen, tiimoilta voidaan ajatella, että Paulin ja erityisesti Stjernschantzin välille sitä oli huhtikuun vierailun aikana kerääntynyt tarpeeksi, jotta tulevaa näyttelyä ja myöhemmin esille nousutta Kalannin alttarikaapin restaurointia voitiin ryhtyä valmistelemaan.

4. Suuri saksalaisen taiteen näyttely Helsingissä lokakuussa 1922

4.1 Kesän ja alkusyksyn 1922 valmistelut

Palattuaan Hampuriin Pauli lähetti toukokuun alussa kirjeen Stjerschantzille, jossa hän vuolaasti kiitteli kohtaamaansa vastaanottoa Suomessa, sekä tarjoutui auttamaan vastavuoroisesti Stjerschantzia, mikäli hän joskus saapuisi Saksaan. Pauli myös kysyi Stjerschantzilta, kuinka monta metriä tarkalleen olisi saksalaisen näyttelyn käytettävissä oleva seinätila Ateneumissa. Tämän lisäksi Pauli ehdotti Stjerschantzille, että Hampurin Taidehalli ja Suomen Taideyhdistys jakaisivat näyttelystä koituvat kulut tasan. Paulin mukaan Suomelle jäisi hoidettavaksi puolet kuljetusten ja vakuutusten summista, sekä kuljetukset Helsingin sisällä. Pauli kertoi myös aloittaneensa näyttelykomitean suunnittelun yhdessä talousneuvos Albert Goldbeck-Löwen kanssa.¹³⁸ Paulin toukokuusta alkaen lähettämät kirjeet olivat sävyiltään paljon ystävällisempiä kuin ennen, mikä antaa ymmärtää, että Paulin huhtikuun vierailulla niin Pauli, Stjerschantz kuin saksalainen lähetystökunta Helsingissä todella olivat löytäneet yhteisen sävelen. 17.4. päivätyssä kirjeessä, Pauli kertoi lähettäneensä Stjerschantzille Hampurin Taidehallin katalogin sekä museo-oppaan.¹³⁹

Myös saksalaisten kanssa Pauli oli aktiivisessa kirjeenvaihdossa. Saksan lähetystön henkilökunnan, kuten lähettiläs Göppertin ja lähetystöneuvos Hans Völkersin kanssa Pauli hoiti yleisiä näyttelyn järjestelyjä, mutta talousneuvos Albert Goldbeck-Löwen kanssa Pauli keskusteli enimmäkseen raha-asioista.

Esimerkiksi toukokuussa Pauli kirjoitti talousneuvos Goldbeck-Löwelle toiveestaan perustaa Helsinkiin näyttelykomitea, sekä käyneensä huhtikuussa Stjerschantzin kanssa läpi näyttelylle sopivia tiloja Ateneumissa. Tämän hän ajatteli varmistavan lopullisten näyttelyyn tulevien teosten valikoiman. Hän kysyi myös Goldbeck-Löwelta hänen näkemystään siitä, pystyikö Suomen Taideyhdistys osallistumaan tulevan näyttelyn kuluihin, erityisesti kuljetuksiin sekä vakuutuksiin. Pauli toivoi myös Goldbeck-Löwen osallistumista näyttelyn toteuttamiseen.¹⁴⁰ Goldbeck-Löwe vastasi myöhemmin toukokuussa olevansa valmis osallistumaan suomalaissaksalaisen näyttelykomitean perustamiseen sekä haluavansa tietää Paulilta kuinka paljon Hampurin Taidehalli sekä Saksan valtio olisivat valmiita osallistumaan näyttelyyn. Myös teosten vakuutusarvo ja kustannusarvio kiinnostivat Goldbeck-Löweä.¹⁴¹

¹³⁸ Gustav Paulin kirje Torsten Stjerschantzille Hampurista 3.5.1922. KKA STY H15.

¹³⁹ Gustav Paulin kirje Torsten Stjerschantzille, 17.5.1922. KKA STY H15.

¹⁴⁰ Gustav Paulin kirje Albert Goldbeck-Löwelle Hampurista 4.5.1922. HAHK U2502.

¹⁴¹ Albert Goldbeck-Löwen kirje Gustav Paulille Helsingistä 27.5.1922. HAHK U2502.

Kesäkuussa Pauli kirjoitti sekä lähettiläs Göppertille että Goldbeck-Löwelle alustavan kustannusarvion näyttelylle olevan yhteensä 360 000 Saksan markkaa, ja Saksan valtion olevan valmis kustantamaan tuosta summasta 175 000 Saksan markkaa. Suomen kustannettavaksi Pauli arvioi koituvan noin 185 000 Saksan markkaa, joka Suomen markkoiksi muutettuna vastaisi seitsemää tai kahdeksaa tuhatta.¹⁴² Heinäkuussa Pauli kuitenkin ilmoitti Goldbeck-Löwelle Saksan valuutan uuden syöksen vaikeuttaneen syksyn näyttelyn järjestämistä. Pauli joutui ikäväkseen ilmoittamaan joutuvansa nostamaan suomalaisten maksuosuutta 20 000 Suomen markalla. Toisaalta Pauli elätteli uskoa, jonka mukaan hänen vaatimuksensa olisi vain liikaa pessimistisyyttä ja toistaiseksi varojen olevan myös palautettavissa.¹⁴³

Myöhemmin kesällä Goldbeck-Löwe kirjoitti Paulille ymmärtävänsä Saksan hankalaa taloudellista tilannetta ja olevansa helpottunut Paulin vakuutettua Saksan kaikesta huolimatta kykenevän maksamaan osuutensa. Hän kertoi myös käyneensä keskusteluja niin lähettiläs Göpperin kuin myös Stjerschantzin kanssa, ja uskoi Stjerschantzin varmasti tekevänsä kaikkensa tehdäkseen näyttelystä arvokkaan ja laskeakseen kuluja.¹⁴⁴

Stjerschantzin ja Paulin kirjeenvaihto kesältä 1922 oli teemoiltaan kevyempää. Stjerschantz kirjoitti Paulille 22.6. kiittääkseen saamistaan katalogista ja museo-opaskirjasta, kuin myös kertoakseen Saksan Helsingin lähetystön olleen häneen yhteydessä näyttelyn tiimoilta.¹⁴⁵ Pauli puolestaan 29.6. päivätyssä kirjeessään kertoi saaneensa valokuvia Ateneumin näyttelytiloista ja iloitsevana nähdessään Stjerschantzin jälleen lokakuussa.¹⁴⁶ Heinäkuussa Pauli kertoi Stjerschantzille näyttelykatalogin valmistelun aloittamisesta, ja hän odottaisi saavansa siihen myös suomalaisia mainoksia, joiden pitäisi olla Hampurissa viimeistään 1. elokuuta. Tulevan katalogin painokseksi Pauli arvioi noin 2000 kappaletta, ja 24 valokuvalla kyseisen määrän painattaminen maksaisi 30 000 Saksan markkaa. Yksittäisen katalogin kappalehinnaksi Pauli arvioi 2,5 -3 Suomen markkaa.¹⁴⁷

Heinäkuun aikana Stjerschantz ilmoitti Paulille mainosten keräämisen käynnistyneen, ja niiden oletetun saapumispäivämäärän Hampuriin olevan 1. elokuuta. Hän ilmoitti lisäksi, että lähetystöneuvos Hans Völkersin kanssa käymänsä keskustelun jälkeen oli käynyt selväksi, ettei Helsingin pään näyttelykomitea vielä ollut valmis, sillä komiteaan kysytyiltä henkilöiltä ei oltu saatu vielä vahvistuksia. Stjerschantz pyysi Paulia lisäksi lähettämään listan näyttelyyn tulevista teoksista sekä taiteilijoista, sillä yhtä laajaa saksalaisen

¹⁴² Gustav Paulin kirje Otto Göppertille/Albert Goldbeck-Löwelle Hampurista 13.6.1922. HAHK U2502.

¹⁴³ Gustav Paulin kirje Albert Goldbeck-Löwelle Hampurista 6.7.1922. HAHK U2502.

¹⁴⁴ Albert Goldbeck-Löwen kirje Gustav Paulille Helsingistä 17.7.1922. HAHK U2502.

¹⁴⁵ Torsten Stjerschantzin kirje Gustav Paulille Helsingistä 22.6.1922. KKA STY H15.

¹⁴⁶ Gustav Paulin kirje Torsten Stjerschantzille Hampurista 29.6.1922. KKA STY H15.

¹⁴⁷ Gustav Paulin kirje Torsten Stjerschantzille Hampurista 5.7.1922. KKA STY H15.

taiteen näyttelyä ei Suomessa ollut vielä koskaan aikaisemmin järjestetty. Stjerschantz toivoi näyttelyyn esille myös vanhempaa saksalaista taidetta, jotta uusin taide ei kokonaan jäisi hallitsevaksi teemaksi.¹⁴⁸

Elokuussa Pauli vastasi Stjerschantzille, ja kertoi suunnitelleensa näyttelyn koostuvan seuraavista taiteilijoista: Pauli halusi näyttelyn alkavan Adolph Menzelillä, ja etenevän siitä kohti nykyaikaa. Saksalaiset ekspressionistit olisivat viimeisessä salissa. Pauli kertoi myös aikaisempiin suomalaisten ja saksalaislähettiläiden kanssa käymiinsä keskusteluihin viitaten, että hän pitäisi kaksi esitelmää tulevaan näyttelyyn liittyen. Ensimmäisenä pidettävä esitelmä käsittelee Adolph Menzeliä ja saksalaista kuvitustaidetta, jälkimmäinen puolestaan Wilhelm Liebl'ia ja saksalaista maalaustaidetta. Mukaan Pauli ottaisi myös lasidioja.¹⁴⁹ Myöhemmin syyskuussa Pauli kirjoitti Stjerschantzille tarkan suunnitelmansa näyttelyn ripustuksesta: Ateneumin salissa 15, joka toimisi myös sisääntulosalina, olisi sijoitettuna Ludwig Richterin, Moritz von Schwindin, Lovis Corinthin sekä Max Slevogtin piirustuksia ja taidegrafiikkaa. Seuraavassa salissa, salissa 14, olisivat puolestaan Adolph Menzelin, sekä Wilhelm Liebl'in teokset. Sali sisältäisi näin ollen vanhempaa saksalaista taidetta 1800-luvulta. Seuraavassa salissa eli salissa 13, olisivat puolestaan saksalaiset impressionistit, jonka jälkeen salissa 12 olisivat uudemmat hampurilaiset maalarit. Salissa 11 olisi akvarelleja sekä modernia taidegrafiikkaa, ja näyttelyn viimeisessä salissa, eli salissa 10, sijaitsisivat jälki-impressionistit. Ensimmäisen salin grafiikalle sekä piirustuksille Pauli toivoi tummaa taustaa.¹⁵⁰ Lisäksi näyttelyn ensimmäisessä suuressa salissa, jossa sijaitsivat Menzelin ja Liebl'in maalaukset, sijaitsi myös saksalaiskenraali Rüdiger von der Goltzin muotokuva.¹⁵¹

Elokuussa Pauli kirjoitti myös Goldbeck-Löwelle taloudellisen tilanteen jälleen vaikeutuneen. Hänen ja Hampurin Taidehallin taloudenhoitajan Otto Blumenfeldin yhdessä tekemien laskelmien mukaan Saksan markan kammottava syöksy oli nostanut näyttelyn kustannusarvion noin 1 124 000 Saksan markkaan. Pauli toivoi edelleen suomalaisten keräävän kokoon jo aikaisemmin mainitun 20 000 Suomen markan puskurirahan, sillä ilman sitä koko näyttely saattaisi vaarantua. Pauli kertoi myös Tukholman näyttelystä jääneen ylimääräisiä varoja, joita voitaisiin käyttää myös Helsingin näyttelyn kustannuksiin, mutta hänestä tilanne oli silti parempi nähdä liian epäedullisesti kuin edullisesti.¹⁵²

¹⁴⁸ Torsten Stjerschantzin kirje Gustav Paulille Helsingistä 20.7.1922. / Torsten Stjerschantzin kirje Gustav Paulille, päiväämätön (oletettavasti heinäkuu 1922). KKA STY H15.

¹⁴⁹ Gustav Paulin kirje Torsten Stjerschantzille Villa Sohosta 3.8.1922. / Gustav Paulin kirje Torsten Stjerschantzille Villa Sohosta, päiväämätön. KKA STY H15.

¹⁵⁰ Gustav Paulin kirje Torsten Stjerschantzille Hampurista 2.9.1922. KKA STY H15.

¹⁵¹ Gustav Paulin kirje Hampurin Taidehallin komissiolle Helsingistä 4.10.1922. Ring (Hrsg.) 2010a, 443.

¹⁵² Gustav Paulin kirje Albert Goldbeck-Löwelle Hampurista 17.8.1922. HAHK U2502.

Goldbeck-Löwe vastasi Paulille elokuun 24.8. kirjeellä, että kyseisen puskurirahan keräämisen ei pitäisi tuottaa liiaksi ongelmia. Hän kertoi lisäksi keskustelleensa myös Stjerschantzin kanssa näyttelykomiteasta, ja kertoi Stjerschantzin lähettäneen alustavan listan näyttelykomitean jäsenistä, joka puolestaan toivoi sen miellyttävän Paulia. Goldbeck-Löwe kertoi näyttelyn oletettavasti avautuvan lokakuussa ja toivoi Paulin saapuvan vähintään viikkoa aiemmin, valvomaan muun muassa ripustusta.¹⁵³

Tuleva saksalaisen taiteen näyttely nousi pian myös suomalaisten sanomalehtien mielenkiinnon kohteeksi, viimeistään elokuun 1922 aikana. Näin ollen myös suuri yleisö pääsi kuulemaan syksyn tulevasta kulttuuritapahtumasta. Kulisseissa käytävistä neuvotteluista ja rahahuolista ei kerrottu julkisuuteen, vaan sanomalehtiartikkelit keskittyivät ennemmin tulevan kulttuuritapahtuman ja taiteen pohtimiseen.

Elokuun alussa sanomalehti Uusi Suomi tiesi kertoa aikaisemmin keväällä Stenmanille suunnitellun näyttelysuunnitelman rauenneen erinäisiin järjestelykysymyksiin, mutta neuvottelut asiasta olisivat edelleen olleet käynnissä. Uudeksi ajankohdaksi ilmoitettiin syksy ja näyttelypaikaksi Ateneumin taidemuseo. Lisäksi Uusi Suomi tiesi kertoa, että näyttelyn pääjärjestäjä, museojohtaja Gustav Pauli saapuisi itse ripustamaan ja valvomaan näyttelyn avajaisia. Uusi Suomi kertoi myös Paulin vierailleen Helsingissä luennoimassa aikaisemmin keväällä 1922, ja vierailleen tuolloin myös esimerkiksi Stenmanin taidesalongin Tyko Sallisen näyttelyssä. Paulin kerrottiin pitäneen erittäin paljon Sallisesta, sekä sanoneen Sallista ”*ensimmäiseksi taiteilijaksi Suomen uudemmassa taiteessa.*” Uusi Suomi pohti myös uutisessaan näyttelyn laajempaa merkitystä, sen mukaan tulevan näyttelyn tulisi saada yleisö havainnoimaan ja vertaamaan suomalaisten taidetta saksalaisen kanssa sekä pohtimaan uuden, nykyaikaisen taiteen tarkoituksperiä ja luonnetta.¹⁵⁴

Myös Paulille kerrottiin suomalaisissa sanomalehdissä ilmestyneistä uutisista. Esimerkiksi lähetystöneuvos Völkers kirjoitti Paulille elokuussa asian tiimoilta. Hän mainitsi Paulille kuitenkin, että tulevana syksynä Stenmanin taidesalongissa järjestettäisiin myös ranskalaisen taiteen näyttely, joka niin ikään saapuisi Helsinkiin Tukholmasta, ja että tämän jälkeen Stenmanilla järjestettäisiin unkarilaisen taiteen näyttely.¹⁵⁵ Ilmeisesti näiden ei arvioitu aiheuttavan mainittava uhkaa saksalaiselle näyttelylle.

Elokuun puolivälissä Pauli kirjoitti Stjerschantzille teosten saapuvan laivan kannelle lastatussa tavaravaunussa Helsinkiin, mutta päivämäärää kuljetukselle ei ollut vielä tuolloin päätetty. Epäselvää oli vielä myös se, saapuisiko Pauli itse samalla laivalla taideteosten kanssa Helsinkiin vai ei. Pauli kertoi

¹⁵³ Albert Goldbeck-Löwen kirje Gustav Paulille Helsingistä 24.8.1922. HAHK U2502.

¹⁵⁴ Uusi Suomi, 12.8.1922.

¹⁵⁵ Hans Völkersin/Saksan suurlähetystön kirje Gustav Paulille Helsingistä 18.8.1922. HAHK U2502.

suunnitelleensa saapuvansa viimeistään kahdeksan päivää ennen näyttelyn avajaisia. Hän esitti lisäksi Stjerschantzille toivomuksen, että teokset siirrettäisiin mahdollisimman pian tavaravaunussa Ateneumiin laivan saavuttua satamaan. Pauli mainitsi Stjerschantzille myös Saksan päässä ilmenneistä ongelmista näyttelykatalogin ilmoitusten suhteen, sillä Saksan markan rajun heilahtelun vuoksi ilmoitusten hintoja oli jouduttu nostamaan.¹⁵⁶

Myös Saksan Helsingin lähetystö oli yhteyksissä Stjerschantzin kanssa, ja kertoi esimerkiksi Saksan näyttelykomitean olevan valmis. Hampurissa kokoontunut komitea noudatti samaa kaavaa Tukholman näyttelyn kanssa, jossa oli päädytty jokaisen näyttelylle yli 5000 Saksan markkaa lahjoittaneen tai teoksia näyttelylle lainaksi antaneiden tahojen pääsevän automaattisesti näyttelykomitean jäseneksi. Saksan lähetystö myös kehotti Stjerschantzia kiirehtimään Suomen näyttelykomitean kokoamisen suhteen.¹⁵⁷

Stjerschantz vastasi Paulille 25. elokuuta kirjeellä, jossa hän toivotti jo nyt Paulin tervetulleeksi Helsinkiin, ja valvovansa itse taideteosten kuljetuksia Helsingissä.¹⁵⁸ Pauli vastasi seuraavassa kirjeessään Stjerschantzille näyttelykatalogin painettavan Hampurissa, ja lähettiläs Göppertin antamien ohjeiden mukaisesti vain saksan kielellä. Pauli uskoi painatuskustannusten onnistuvan kuittaamaan katalogimyynteillä sekä mainosilmoituksilla, sekä loppujen kulujen pysyvän kurissa.¹⁵⁹ Kuun lopussa Pauli kirjoitti Stjerschantzille saapuvansa yhdessä näyttelyn teosten kanssa Helsinkiin laivalla, joka olisi perillä alustavasti 20. tai 21. syyskuuta. Hän myös toisti Stjerschantzille tarvitsevänsä näyttelykomitean nimet mahdollisimman pian, sillä näyttelyn katalogi olisi pian menossa painoon.¹⁶⁰ Stjerschantzille tämä vaihtoehto sopi.¹⁶¹

Syyskuussa Pauli kirjoitti lähetystöneuvos Völkersille saaneensa edullisimman tarjouksen laivarahdista Ernest Russ-varustamolta, ja matkustavansa itse teosten mukana valvoakseen laivan arvokasta lastia. Pauli lisäsi myös, että hän mielellään jättäisi majoittumisensa Helsingissä Saksan lähetystön huolehdittavaksi. Hän mainitsi myös tulevista esitelmistään.¹⁶² Völkers puolestaan vastasi Paulille muutamien päivien kuluttua keskustelleensa Goldbeck-Löwen sekä Stjerschantzin kanssa, ja hänen onnistuneen varata Helsingin yliopiston juhlasali 30.9. sekä 2.10. Völkers lisäsi myös, että kyseisille päville varausta oli hyvin vaikea saada. Hän välitti Paulille myös Helsingissä vaikuttavan Deutsch-Finnländische Gesellschaftin olevan

¹⁵⁶ Gustav Paulin kirje Torsten Stjerschantzille Hampurista 17.8.1922. KKA STY H15.

¹⁵⁷ Saksan suurlähetystön kirje Torsten Stjerschantzille Helsingistä 21.8.1922. KKA STY H15.

¹⁵⁸ Torsten Stjerschantzin kirje Gustav Paulille Helsingistä 25.8.1922. KKA STY H15.

¹⁵⁹ Gustav Paulin kirje Torsten Stjerschantzille Hampurista 23.8.1922. KKA STY H15.

¹⁶⁰ Gustav Paulin kirje Torsten Stjerschantzille Hampurista 29.8.1922. KKA STY H15.

¹⁶¹ Torsten Stjerschantzin kirje Gustav Paulille Helsingistä 30.8.1922. KKA STY H15.

¹⁶² Gustav Paulin kirje Hans Völkersille Hampurista 2.9.1922. HAHK U2502.

kiinnostunut tapaamaan Paulia lokakuussa, ja toivoisi hänen pitävän myös kolmannen esitelmän, erityisesti heille. Deutsch-Finnländische Gesellschaftin Völkers kertoi koostuvan niin Suomen kuin Saksankin parhaista ja varteenotettavimmista miehistä niin tieteen, politiikan kuin taloudenkin alalla. Völkers lisäsi myös edelleen puuttuvan puskurirahan keräämisen olevan paikallisen näyttelykomitean työn alla, mutta Völkers uskoi vakaasti, että asia saataisiin hoidettua. Hän kertoi myös majoittavansa mielellään Paulin Saksan lähetystön tiloissa ja välitti myös lähettiläs Göppertin pahoittelut siitä, ettei hän ole paikalla, kun Pauli saapuisi Suomeen.¹⁶³

Pauli vastasi Völkersille syyskuun puolivälissä pitävänsä mielellään esitelmän myös Deutsch-Finnländische Gesellschaftille, mutta järkevyyteen ja aikatauluihin vedoten hän kallistuisi ajatuksesta luopumisen kannalle. Helsingin yliopistossa järjestettävien esitelmien päivämääriin Pauli oli tyytyväinen. Hän mainitsi myös iloitsevänsä Völkersin tapaamisesta sekä Helsingin näkemisestä.¹⁶⁴

Koekappaleet näyttelykatalogista saapuivat Ateneumiin Stjerschantzille 12. syyskuuta.¹⁶⁵ Lisäksi näyttelykomitean lopullinen kokoonpano muodostui seuraavan laiseksi: Mukana olivat senaattori Alexander Frey, taiteilijat Akseli Gallén-Kallela sekä Eero Järnefelt, kauppaneuvos Goldbeck-Löwe, professori J. Heikel, Rouva Tri. E. Ivalo, professori W. Ruin, professori E. N. Setälä, Helsingin yliopiston taidehistorian ja nykyestetiikan professori J.J. Tikkanen, leipurikondiittori Karl Fazer, senaattori Otto Stenroth, sekä kauppaneuvos Karl Stockmann. Luonnollisesti näyttelykomiteaan kuuluivat myös Pauli ja Stjerschantz.¹⁶⁶ Mielenkiintoinen havainto näyttelykomitean kokoonpanosta on se, että sen poliitikkojäsenet, kuten Frey, Setälä sekä Stenroth kuuluivat kaikki aikoinaan Svinhufvudin johtamaan senaattiin, joka edusti valkoisia Suomen sisällissodan aikana 1918.¹⁶⁷ Varmasti näyttelykomitean jäsenistön valinnalla haluttiin vahvistaa myös Suomen ja Saksan poliittisia yhteyksiä.

Syyskuun puolivälissä Pauli kirjoitti Stjerschantzille lähtevänsä 16. syyskuuta S/S Botilla Russ -nimisellä höyrylaivalla yhdessä teosten kanssa kohti Helsinkiä. Perillä laivan pitäisi olla 20. syyskuuta. Pauli tähdensi Stjerschantzille, että satamassa olisi oltava nostokurki valmiina odottamassa lastin purkamista. Pauli myös toivoi erityistä varovaisuutta arvokkaan sisältävän junavaunun kanssa. Tavaravaunun purkamisesta sekä kuljetuksista Pauli oli sopinut helsinkiläisen huolitsijaliike Viktor Ekin kanssa, ja Pauli kertoi myös Hampurin Taidehallin oman huolitsijan Heinrich Klingenbergin saapuvan paikalle. Pauli pohti myös sitä,

¹⁶³ Hans Völkersin kirje Gustav Paulille Helsingistä 9.9.1922. HAHK U2502.

¹⁶⁴ Gustav Paulin kirje Hans Völkersille Hampurista 14.9.1922. HAHK U2502.

¹⁶⁵ Tuntemattoman lähettäjän sähköposti Torsten Stjerschantzille Hampurista 12.9.1922. KKA STY H15.

¹⁶⁶ *Ausstellung Deutscher Kunst in Ateneum zu Helsingfors, Oktober 1922*

¹⁶⁷ Vrt. esim. Hentilä&Hentilä 2016; 38,421-422. Ks. myös Svinhufvudin itsenäisyysenaatti, www.eduskunta.fi.

oliko Ateneum vakuuttanut teoksia muun muassa tulipalon varalta, muutoin heidän olisi oltava yhteydessä Hampurin Taidehallin talousjohtajan Otto Blumenfeldin kanssa. Pauli kertoi myös iloitsevänsä siitä, että pääsisi näkemään Stjerschantzin syyskuun lopulla.¹⁶⁸

4.2 Avajaiset sekä näyttelyn vastaanotto

Syyskuun lopussa näyttelyn viime hetken valmistelut olivat täydessä käynnissä, ja useat sanomalehdet uutisoivat tapahtumista runsaasti. Esimerkiksi Hufvudstadsbladet tiesi kertoa näyttelyn olevan suurin koskaan saksalaisesta taiteesta pidetty näyttely Suomessa, ja että siltä odotettiin suurta kiinnostusta yleisöltä. Näyttelyn kerrottiin sisältävän parasta saksalaista taidetta 1800-luvulta nykyyhetkeen asti, ja sen olevan koottu niin yksityisistä kuin julkisista kokoelmista.¹⁶⁹

Helsingin Sanomat puolestaan tiesi kertoa saksalaiselle näyttelylle olevan Ateneumista varattu kuusi salia kolmannen kerroksen itäsiivessä, ja että kolmannesta kerroksesta oli avattu myös normaalisti suljettuna oleva ovi näyttelyn tarpeita varten. Helsingin Sanomat kirjoitti parhaillaan ripustettavana olleen näyttelyn olevan runsas ja erittäin kiinnostava, sekä piti saksalaisten museoiden auliutta näyttelyn järjestämiseksi huomionarvoisena ja kiitettävänä. Näyttelyä olisi Helsingin Sanomien mukaan näin ollen pidettävä ystävyyden osoituksena maattamme ja sen sivistyspyrkimyksiä kohtaan. Näyttelyn suurimmaksi sankariksi Helsingin Sanomat mainitsi Gustav Paulin, ja hänen koonneen 285 teosta yhteensä 60:ltä eri taiteilijalta. Helsingin Sanomat myös selosti artikkelissaan näyttelyn ripustusta, ja mainitsi viimeisten teosten sekä Paulin saapuvan Helsinkiin muutaman päivän kuluttua.¹⁷⁰

Pauli saapui perille varhain aamulla keskiviikkona 19.9, ja kertoi merimatkan sujuneen hyvin: hän ei omien sanojensa mukaan ollut tullut merisairaaksi, mikä normaalisti kävi hänelle, jos matkaa piti tehdä merenkäynnissä. Lisäksi niin Stjerschantz kuin toinen näyttelyä mukana järjestämässä ollut henkilö, Eric Ehrström olivat Paulia vastassa Helsingin satamassa. Ensimmäisinä päivinä Pauli vieraili muun muassa talousneuvos Goldbeck-Löwen kesähuvilalla, joka sijaitsi Helsingin lähisaaristossa.

Pauli selitti Hampurin Taidehallin komissiolle osoitetussa kirjeessä jälleen havaintojaan Suomesta, ja luonto sekä väestö saivat jälleen suuren huomion. Matkalla Goldbeck-Löwen kesähuvilalta saaristosta takaisin kaupunkiin veneellä Pauli kuvaili yöllisen Helsingin silhuetin veden päällä tuovan hänelle mieleen

¹⁶⁸ Gustav Paulin kirje Torsten Stjerschantzille Hampurista 14.9.1922. KKA STY H15.

¹⁶⁹ Hufvudstadsbladet, 18.9.1922.

¹⁷⁰ Helsingin Sanomat, 19.9.1922.

Venetsian. Helsingin satamaa Pauli kuvaili niin kaupallisesti kuin sotilaallisestikin merkittäväksi, joka pystyisi majoittamaan kokonaisen laivaston suojaisaan paikkaan.¹⁷¹

Myös rannikon saaristoisuus ja pirstaleisuus, sekä pääosin graniitista koostuva maaperä ja havupuut saivat suuren huomion. Esimerkiksi omaelämäkerrassaan Pauli selitti hänen olleen vaikea uskoa, että hänen Goldbeck-Löwen saaristohuvilalla näkemänsä puutarhaan johtava silta ja sen alla mennyt vesi ei ollut joki tai lampi, vaan osa merenlahtea.¹⁷²

Suomen kansan Pauli kertoi olevan sekoitus germaanista eli ruotsalaista ja itäistä eli venäläistä alkuperää. Väestön Pauli kuvasi jakautuvan kahteen päätyyppiin, pitkäkasvoiseen ruotsalaiseen eli germaaniseen rotuun ja pyöreäpiirteiseen slaavilaiseen rotuun, joilla molemmilla oli kapeat silmät, leveät poskipäät ja pieni nenä. Suomenkielinen väestö kattoi pääosin maanviljelijöitä ja talonpoikia ruotsinkielisten ollessa usein yhteiskunnan korkeammilla sijoilla. Pauli mainitsi myös suomalaisten voimakkaan inhon venäläisiä kohtaan.¹⁷³

Pauli selitti useaan otteeseen suomalaisten juomatavoista: Vaikka Suomessa vallitsi kieltolaki, nautittiin alkoholia usein salaa, erityisesti ulkomaisissa lähetystöissä. Paulin matkakirjeissä on useita viitteitä tällaisiin kosteisiin ja usein aamuun asti jatkuviin illanviettoihin suomalaisten taiteilijoiden ja museohenkilökunnan kanssa.¹⁷⁴

Gustav Pauli itse järjesti sanomalehdistölle noin kaksi tuntia kestävästä kierroksen kaksi päivää ennen varsinaisia avajaisia, ja Uuden Suomen mukaan kierros oli kattava ja perusteellinen. Pauli esimerkiksi selitti kierroksella Saksan taide-elämän oloja 1920-luvulla, jonka lisäksi hän kertoi näyttelyn teoksista hyvin vähäisen osan olevan myynnissä. Tällä todennäköisesti haluttiin korostaa sitä, että näyttely oli tarkoitettu ennemminkin ystävyysuhteita Suomen ja Saksan välille rakentavaksi tapahtumaksi kuin taidemyynniksi.¹⁷⁵

Kutsuvieraille suunnatut avajaiset järjestettiin 30.9, jossa mukana olivat niin presidentti K.J. Ståhlberg vaimoineen, Saksan lähetystö, sekä merkkihenkilöitä niin kulttuurin, talouden kuin politiikan korkeilta sijoilta.¹⁷⁶ Presidenttipari kiersi näyttelysaleja puolitoista tuntia tarkkaan läpikäyden, ja presidentin puoliso,

¹⁷¹ Gustav Paulin matkakirje Hampurin Taidehallin komissiolle Helsingistä 24./26.9.1922. Ring (Hrsg.) 2010a, 436-438.

¹⁷² Pauli 1936, 371.

¹⁷³ Gustav Paulin matkakirje Hampurin Taidehallin komissiolle Helsingistä 24./26.9.1922. sekä Gustav Paulin matkakirje Hampurin taidehallin komissiolle Helsingistä 4.10.1922. Ring (Hrsg.) 2010a; 439, 446.

¹⁷⁴ Gustav Paulin kirje Hampurin Taidehallin komissiolle Helsingistä 24./26.9.1922. Ring (Hrsg.) 2010a, 438-439.

¹⁷⁵ Uusi Suomi, 28.9.1922.

¹⁷⁶ Helsingin Sanomat, 1.10.1922.

Ester Ståhlberg, tunti jo valmiiksi saksalaista kuvataidetta, ja keskusteli aiheesta saksan kielellä Paulin kanssa. Suurimmalle osalle suomalaisia esillä olleet teokset sekä taitelijat olivat ennestään tuntemattomia.¹⁷⁷ 1. lokakuuta näyttelyn avauduttua suurelle yleisölle ensimmäisenä päivänä laskettiin käyneen 1000 vierasta, mikä tuohon aikaan oli ennätyslukema.¹⁷⁸

Saksalaisen taidenäyttelyn julisteesta vastasi taiteilija Akseli Gallén-Kallela, ja Paulilla oli hieman vaikeuksia ymmärtää hänen laatimansa julisteen visuaalisia motiiveja. Kyseisessä julisteessa kuvan keskellä oli sijoitettuna kaatunut sotilas, jonka yläpuolella Saksan kotka levitti siipensä. Paulin mukaan parinliinan alta tuskin pystyi erottamaan kaatunutta hahmoa, jonka kasvot kuulemma osoittivat ylöspäin.¹⁷⁹ Gallén-Kallelan suunnittelema näyttelyjuliste oli jollain tavalla hyvinkin sotaista, ja se toi mieleen suomalaisten ja saksalaisten yhteisen aseveljeyden vuoden 1918 aikana. Ehkäpä Gallén-Kallela oli halunnut kunnioittaa kyseisen vuoden muistoa näyttelyjulisteensa avulla.

Helsingin Sanomat selosti myös Paulin ensimmäistä yliopiston juhlasalissa pidettyä esitelmää. Paulin mukaan taiteilijoita oli kahta lajia, joista ensimmäinen ryhmä halusi esittää kauneutta sopusointuisessa merkityksessä, ja toiseen, jotka pyrkivät saamaan ilmeikkyyttä korostetun elämän luonnonmukaisella esittämisellä. Paulin mukaan saksalaiset kuuluivat useimmiten tuohon jälkimmäiseen ryhmään, ja Pauli kutsuikin saksalaisia historian suurimmiksi kuvitustaiteilijoiksi. Paulin mukaan saksalaisten taipumuksella oli pitkän juuret, joista osoituksena olivat puupiirrostaide, metalligrafiikka sekä kivipiirrookset. Pauli myös mainitsi Saksan suurimpien taiteilijoiden, Albrecht Dürerin sekä Hans Holbeinin, tulleen tunnetuiksi erityisesti piirtäjinä eikä maalareina.

Pauli ylisti Adolph Menzelin taidetta ensimmäisessä esitelmässään runsain sanoin: Pauli muun muassa kertoi hänen olleen Berliinin taide-elämän johtomies ja yksi Saksan suurimmista taiteilijapersoonista 1800-luvulla. Paulin mukaan hän ”*maalasi paremmin kynällä eli piirtimellä kuin siveltimellä*—”, ja yhdisti realistisen maalauksen impressionismiin. Pauli kuvasi 1800-luvun alkupuoliskon saksalaistaiteilijoita ajalle tyypillisin kuvauksin: Menzel oli Paulin mielestä pateettinen, Ludwig Richter idyllinen, Moritz von Schwind runollinen, Carl von Spitzweg humoristinen, ja Friedrich von Krüger luonteeltaan ”protokollanpitäjä”.¹⁸⁰

Paulin toinen yliopiston juhlasalissa pitämä esitelmä 2.10. käsitteli puolestaan Leibl’ia sekä hänen aikansa taidetta. Pauli teki toki vertailua hänen ja Adolph Menzelin välillä, löytäen heistä molemmista myös

¹⁷⁷ Gustav Paulin kirje Hampurin Taidehallin komissiolle Helsingistä 4.10.1922. Ring (Hrsg.) 2010a, 444.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Gustav Paulin kirje Hampurin Taidehallin komissiolle Helsingistä 24./26.9.1922. Ring (Hrsg.) 2010a, 441.

¹⁸⁰ Helsingin Sanomat, 1.10.1922.

yhdistäviäkin piirteitä. Paulin mukaan Menzeliä sekä Leibl’ia yhdisti se, että he molemmat tulivat akatemian ulkopuolelta. Paulin mukaan heitä erottavat piirteet olivat puolestaan siinä, että jos Menzel miellettiin universaaliksi taiteilijaksi, niin Leibl oli luonteeltaan enemmän maalari ja käsityöläinen, erityisesti hollantilaisten van Eyckin veljesten tapaan. Leibl puolestaan osasi elävöittää aineen paremmin kuin Menzel. Leibl’ia Pauli vertasi Gustave Courbet’hen, mutta sanoi Leibl’in siveltimen olleen terävämpi Courbet’n maalatessa kevyesti. Paulin mukaan vain ajanhenki yhdisti Leibl’ia ja Courbet’tä.

Viimeisen esitelmän jälkeen tarjoihtiin juhlaillallinen Helsingin pörssiklubilla, jonne oli kutsuttu näyttelykomitean jäsenistöä, sekä muita tieteiden ja taiteiden edustajia. Illallisilla kuultiin muun muassa professori Johan Jakob Tikkasen juhlapuhe, jossa hän ylisti Suomen ja Saksan välisiä suhteita. Paulilta kuultiin myös kiittävä vastauspuhe. Illallisilla Pauli lisäksi kehotti kutsuvieraita kolminkertaiseen eläköön-huutoon¹⁸¹ Suomen kunniaksi.¹⁸²

Myös suomalainen taidehistorioitsija ja kriitikko Ludwig Wennevirta vieraili saksalaisen taiteen näyttelyssä, ja kirjoitti siitä arvostelun Uuteen Suomeen. Hän kirjoitti Paulin keskittyneen näyttelyssään uudempaan, realistiseen sekä impressionistiseen maalaustaiteeseen näyttelyä kootessaan, ja näyttelyn keskeisimpien taiteilijoiden olleen Adolph Menzelin ja Wilhelm Leibl’in. Wennevirta näytti olleen kiinnostunut erityisesti näyttelyn taidegrafiikan ja piirustustaiteen osastoista, sillä hän toivoi sen herättävän niin taiteilijoiden kuin yleisönkin mielenkiinnon erityisesti oppimismielessä. Wennevirta kirjoitti taidegrafiikan olleen meillä hieman vähemmän tunnettu taiteenala. Näyttelyarvostelussaan Wennevirta korosti myös Suomen ja Saksan tiiviitä suhteita, myös taiteen alalla: Hänen mukaansa nyt Ateneumissa esillä ollut näyttely oli ”oli tarkoitettu tervehdykseksi maasta, jolle suomalainen kulttuuri on paljon velkaa.”¹⁸³

Torsten Stjerschantz laati saksaiselle Deutsch-Finnische Brücke -lehdelle artikkelin Ateneumin saksalaisesta näyttelystä. Kyseistä lehteä julkaisi Saksan ja Suomen välisiin suhteisiin erikoistunut Deutsch-Finnischen Vereinigung von 1918 E.V., -yhdistys. Stjerschantz kirjoitti näyttelyn olleen suurin koskaan Suomessa saksalaista taidetta käsitellyt näyttely, sekä sen olleen oivallinen tilaisuus suomalaisille päästä tutustumaan Saksan taiteeseen ja kulttuuriin. Stjerschantz kirjoitti myös idean näyttelystä syntyneen jo kesällä 1921 Tukholmaan suuntautuneen näyttelyn yhteydessä, ja tämän vuoksi näyttelyllä sanottiin olleen

¹⁸¹ Mielenkiintoista on, että neljä vuotta aikaisemmin myös kenraalimajuri Rüdiger von der Goltz oli 14. huhtikuuta 1918 Helsingissä järjestetyssä, valkoisten ja saksalaisten yhteisessä voitonparaatissa huutanut eläköön Suomen kunniaksi. Tässä yhteydessä herää ajatus, oliko tällainen toimintatapa tietoinen vai vain yleisen käytännön mukainen. Ainakaan omissa matkakirjeissään Pauli ei toiminut samoin muissa Pohjoismaissa järjestetyillä juhlaillallisilla. Ks. Hentilä&Hentilä 2016, 159.

¹⁸² Uusi Suomi, 3.10.1922.

¹⁸³ Uusi Suomi, 30.9.1922.

korkeat odotukset. Stjerschantz luonnollisesti mainitsi Hampurin Taidehallin johtajan Gustav Paulin koonneen näyttelyn, ja hänellä olleen vaikeuksia päättää, millaisen linjan Helsingissä esitettävälle näyttelylle hän valitsisi: Toisaalta Pauli oli pohtinut tuovansa panoraaman saksalaisesta kulttuurista ja sielunelämästä laajemmin, mutta toisaalta näyttely olisi voinut myös koostua pelkästään saksalaisista aikalaisaiteilijoista. Toisaalta näyttelyn rajoittavana tekijänä oli se seikka, että yhtä suurta saksalaisen taiteen kattausta ei koskaan aikaisemmin Suomessa ollut esitelty. Stjerschantz myös painotti, ettei näyttely ollut pääasiallisesti tarkoitettu myyntinäyttelyksi, mutta joitain teoksia näyttelystä Suomeen ostettiin. Avajaisissa Stjerschantz kertoi erään suomalaisen [tuntemattomaksi jääneen] taiteilijan sanoneen näyttelystä hänelle tunnelman olleen erittäin korkealla, ”-- vähän niin kuin jonkin sortin häissä.”¹⁸⁴

Esille oli asetettu puoli vuosisataa saksalaista taidetta aina romantiikasta realismiin kautta impressionismiin ja ekspressionismiin. Samalla Stjerschantzin mukaan oli havaittavissa laajempi saksalaisen taiteen kehitys. Näyttelyn niin uusien kuin vanhojenkin teosten Stjerschantz sanoi olleen hänen mielestään vahvoja ja sisällöllisesti täysiä. Lisäksi hän mainitsi myös hampurilaisten nykyhetken maalareiden, Emil Nolden, Paula Modersohn-Beckerin sekä Albert Weißgerberin tehneen häneen suuren vaikutuksen. Hän mainitsi myös näyttelyn olleen kuin kokonaisvaltainen taideteos, jossa sisältö ja ajatus olivat hallitsevia, mutta jossa myös yksittäiset taiteilijat pääsivät näkyville. Stjerschantzin kuvaukset näyttelystä olivat kokonaisvaltaisesti ylitsevuotavia: ”Tämä [näyttely] oli puhdas ja kirkas ilmaisu saksalaiselta sielulta, sitä luonnehti korkea ja itsenäinen luomisvoima.”¹⁸⁵

Toisaalta Stjerschantzin runsasta sekä ylistävää artikkelia Saksassa ilmestyvässä lehdessä voisi myös selittää sillä, että hän halusi antaa näyttelystä ja sen suomalaisissa herättämistä tunteista mahdollisimman positiivisen kuvan. Taustalla voisi myös ajatella olleen vahvan suomalaisten saksalaisia kohtaan tunteman kumppanuuden ja arvostuksen.

Myös sanomalehti Svenska Pressen kirjoitti näyttelyarvostelun saksalaisen taiteen näyttelystä. Sen kirjoittajana toimi todennäköisesti suomenruotsalainen taidekriitikko Gustaf Strengell.¹⁸⁶ Artikkelin noudatti aika lailla samoja linjoja kuin Tukholman saksalaisen näyttelyn arvioineen ruotsalaiskriitikko Karl Asplundin kritiikki. Leibl’in ja Menzelin taidetta kritiikki käsitteli varsin konventionaalisella ja vakiintuneella tavalla, jossa esimerkiksi Leibl’in muotokuvaa Tri. Rauertista kuvattiin sen vetävän katsojaa

¹⁸⁴ Stjerschantz 1922, 119–121.

¹⁸⁵ ”--Sie [Die Ausstellung] war ein reiner und klarer Ausdruck des Deutschen Geistes, von einer hohen und selbständiger künstlerischen Schöpferkraft geprägt.” (Allekirjoittaneen suomennos) Ibid.

¹⁸⁶ Sarje, Kimmo: Strengell, Gustaf. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997– (viitattu 20.2.2019)

magneetin lailla luokseen. Leibl'in taidetta kuvattiin myös näin: ”*Koskaan ei voi tulla valmiiksi tarkastellessaan niin [Leibl'in] siveltimen kulkua, värejä, piirustusta sekä muodonantoa.*”¹⁸⁷ Leibl'in taiteen synnystä kerrottiin, ettei hän koskaan luonnostellut teoksia kankaalle vaan määritteli kokonaisuuden ensin mielessään ja lähti sen jälkeen kokoamaan teosta yksityiskohta yksityiskohdalta. Leibl'in ja Menzelin taidetta verratessaan Svenska Pressen kertoi ensimmäisen olleen intohimoista, fantasianomaista kun puolestaan jälkimmäinen oli selvää, joskus kuivaa, mutta aina selkeää. Menzelin maalaus *Atelierwand* voimakkaine valööreineen teki puolestaan erittäin suuren vaikutuksen. Toinen maalaus, *Nimphenbad im Dresdner Zwinger*, puolestaan oli hengeltään sen verran romanttinen, että sitä oli vaikea uskoa Menzelin maalaamaksi.¹⁸⁸

Romantikoista Svenska Pressen mainitsi muun muassa Carl von Spitzwegin, Hans Thoman ja Arnold Böcklinin. Svenska Pressenin mukaan Spitzwegin työt ovat humoristisuutensa vuoksi vähemmän tunkkaisia kuin aikakauden muut taiteilijat, kuten Eduard Richterin työt. Thoman töistä sanottiin niiden olleen hyvin romanttisia, vaikka hän edustikin realismia vuosisadan puolivälin jälkeen. Böcklinin teoksia Svenska Pressen piti selkeämpinä ja kevyempiä kuin Thoman töitä. Böcklinin töitä Svenska Pressen kuvasi eräänlaisiksi lepopaikoiksi.¹⁸⁹

Uudemmassa taiteesta Svenska Pressen tarttui erityisesti Max Liebermannin, Lovis Corinthin sekä Fritz von Uhdin taiteeseen. Fritz von Uhde taiteilijana kuvattiin sympaattiseksi ja tunteikkaaksi, mutta osa hänen töistään vaikutti ylityöstetyiltä ja osa niiden sisältämistä anekdooteista oli mielenkiinnottomia. Liebermannia Svenska Pressenin oli vaikeampi ymmärtää. Liebermannissa miellytti hänen omantunnontarkkuutensa sekä kyky muodostaa samalaisia näkymiä ranskalaisten impressionistien tapaan, mutta Svenska Pressen oli ruotsalaisen Asplundin kritiikin kanssa samaa mieltä siitä, että Liebermannilta puuttui värintunto. Liebermannin maisemat olivat kuin skemaattisesti väritettyjä piirroksia, ja hänen muotokuvansa piirroksia mustalla ja valkoisella. Toisaalta juuri piirustuksissa Svenska Pressenin mukaan Liebermann sovelsi impressionistien valonkäyttöä, erityisesti maalauksellista sisältöä viivaston tai pointillismin kautta.

Lovis Corinthin taidetta Svenska Pressenin oli vaikea ymmärtää, vaikka hän oli jo tuolloin iso nimi Saksassa. Svenska Pressen toisti saksalaisen taidekriitikko Kurt Waldmannin näkemyksen Corinthin taiteesta, jonka

¹⁸⁷ ”*Man blir aldrig färdig med att studera såväl penselföringen, färgen som tekniken och modelleringen.*”, (allekirjoittaneen suomennos). Svenska Pressen, 12.10.1922.

¹⁸⁸ Svenska Pressen, 12.10.1922.

¹⁸⁹ Ibid.

mukaan hän palvoi aistillisesti kaunista maalausta, sulautuvaa väripintaa, värin animaalisia ominaisuuksia sekä elävää valoa.¹⁹⁰ Corinthin taiteesta Svenska Pressen totesi:

*”--meille Corinthilla ei ole kykyä nostattaa kiinnostusta, meille [hänen taiteensa] näyttäytyy rauhattomana huolestuneisuutena ilman kykyä keskittymiseen, niin työskentelyssä kuin myöskään tunnetasolla. Niin kuin Karl Asplund asian ilmaisi, [Corinthin taiteessa on] liikaa sottaista väriä ja likaista muotoa.”*¹⁹¹

Svenska Pressenin mukaan impressionistista taidetta, joka välttämättä ei sovellu saksalaiseen mielenmaisemaan, paljon kiinnostavampaa katsottavaa olivat saksalaiset ekspressionistit. Ekspressionismi oli Svenska Pressenistä oikeutetumpaa taidetta, ja se oli kuin omissa vaatteissaan.¹⁹²

Svenska Pressenin kritiikki oli kattavin ja perusteellisin lokakuun 1922 saksalaisen taiteen näyttelystä kirjoitettu arvostelu. Toisaalta se kertoi saksalaisesta taiteesta varsin perinteisellä ja yllätyksettömällä tavalla, joka vahvisti aikaisempia käsityksiä saksalaisesta taiteesta.

Saksalaisen taiteen näyttelyn lisäksi Paulilla oli aikaa tutustua myös Seurasaaren ulkoilmamuseoon, joka oli suunniteltu Tukholman Skansenin museon mallin mukaisesti. Paulin mukaan pohjoismaalaisten, kuten suomalaisten, ruotsalaisten ja norjalaisten, oli helpompi perustaa ja luoda kyseisiä ulkoilmamuseoita, sillä heillä rakennuskanta usein miten puusta rakennettuna oli helpompi siirtää ja kuljettaa kuin keskieuropalaisten kiviset rakennukset. Erityisen vaikutuksen Pauliin tuntuivat tehneet suomalaiset kirkkoveeneet, joihin saatiin Paulin kertoman mukaan mahtumaan jopa 100 ihmistä. Paulin mukaan tällaisen jättiveneen lankut oli voitu tehdä jopa vain yhdestä puunrungosta.

Pauli pohti myös samankaltaisen ulkoilmamuseon perustamista myös Saksaan, mutta piti ideaa hieman haasteellisena toteuttaa saksalaisten rakennuskannan vuoksi.¹⁹³

4.3 Näyttelyn päättyminen

Pauli palasi muutama päivä avajaisten jälkeen takaisin Hampuriin. Palattuaan hän kirjoitti Stjerschantzille kirjeen, jossa kiitti häntä Suomessa saamastaan vastaanotosta, ja kuvaili tuntemuksiaan matkasta ja

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ ”Oss har Corinth ingen förmåga att intressera, och vi se hos honom en rastlös oro utan någon förmåga i koncentreringsvarken i arbetet eller i känslan. Det är blott såsom Karl Asplund uttrycker sig: ett övermatt av snarskig och kladdig form.”, (allekirjoittaneen suomennos), Ibid.

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Gustav Paulin kirje Hampurin Taidehallin komissiolle Helsingistä 4.10.1922. Ring (Hrsg.) 2010a, 445.

kohtaamistaan ihmisistä hänelle seuraavasti: *”Teidän ja teidän maanmiestenne keskuudessa minulle tuli saksalaiselle hyvin epätavallinen tuntemus, ulkomailla olemisen aiheuttama suurempi ystävyyden tunne [suomalaisia kohtaan]”*¹⁹⁴. Kiitoksena Stjerschantzin suorittamista palveluksista häntä kohtaan Pauli lähetti Stjerschantzille taidekirjan sekä Max Liebermannin taidegrafiikan vedoksen.¹⁹⁵

Stjerschantz vastasi Paulille muutamien päivien päästä, ja kiitti Paulia hänen ystävällisistä sanoistansa, sekä lahjaksi saamistaan kirjasta että grafiikan vedoksesta. Hän kertoi myös väliaikatietoja näyttelystä: Stjerschantzin mukaan näyttely oli ollut jo tähän mennessä suuri menestys, ja teoksia olevan myyty jo 22 000 Suomen markan edestä. Hän välitti Paulille myös Turun Taiteilijayhdistyksessä heränneen kysymyksen saksalaisen näyttelyn järjestämisestä myös Turussa. Vastauksen turkulaiset haluaisivat mahdollisimman pian, sekä sen riippuvan vain Paulista itsestään. Stjerschantz itse ei torjunut ajatusta, mutta ihmetteli, miten näyttelyn käytännön järjestelyt hoidettaisiin.¹⁹⁶

Lokakuun puolivälin jälkeen Pauli kirjoitti Stjerschantzille myös hieman ikävämmän sävyisen kirjeen, jossa hän pyysi Saksan valuutan arvonlaskun johdosta, että useat teokset pitäisi hinnoitella uudelleen kalliimmiksi, koska inflaation vuoksi nykyisillä hinnoilla saksalaiset taiteilijat saisivat töistään todellisuudessa vieläkin vähemmän. Toisaalta Pauli jätti hintojen nostamisen kokonaan Stjerschantzin oman harkinnan varaan. Samaisessa kirjeessä Pauli kysyi, olivatko hänen lähettämänsä kirja ja vedos jo saapuneet sekä kuulleensa Stjerschantzin suunnitelmista hankkia Ateneumin kokoelmiin taiteilija Karl Schuchin asetelma, sekä lähettävänsä piakkoin Hampurin Taidehallin teosmestarin Fritz Mangelsenin auttamaan ja valvomaan näyttelyn purkua. Pauli kertoi teosten palaavan samaiseen tavaravaunuun pakattuna ja sen lastattavan samaan laivaan, jolla ne Helsinkiin saapuivat. Lisäksi hän oletti Mangelsenin olevan perillä 11. marraskuuta.¹⁹⁷

25. Lokakuuta Pauli kirjoitti jälleen Stjerschantzille, ja pyysi häntä korjaamaan hintoja jälleen ylöspäin. Tällä kertaa Pauli pyysi kaksinkertaistamaan nykyiset hinnat. Hän myös mainitsi Stjerschantzille, että Turkuun saksalaisen taiteen näyttelyä ei voida järjestää, sillä hän oli luvannut teoslainaaajille tarvitsevansa teoksia vain Helsinkiä varten. Riski olisi kuulemma Paulin mukaan liian suuri. Hän myös antoi Stjerschantzille vapaat kädet päättää näyttelyn aukiolon pidentämisestä, kunhan se ei kestäisi liian kauan.¹⁹⁸ Stjerschantz vastasi lokakuun lopulla kaksinkertaistaneensa hinnat niin kuin Pauli oli toivonut, mutta

¹⁹⁴ *”Bei Ihnen und Ihren Landsleute hatte ich das für Deutschen ungewohnte Gefühl, im Ausland mehr Freunden zu sein.”*. Fraasi ei käänny suoraan järkevästi suomen kielelle, mutta se paljastaa varmasti paljon Paulin suomalaisia kohtaan kokemista tunteista. Allekirjoittaneen huomio. Gustav Paulin kirje Torsten Stjerschantzille Hampurista 11.10.1922. KKA STY H 15.

¹⁹⁵ Gustav Paulin kirje Torsten Stjerschantzille Hampurista 11.10.1922. KKA STY H 15.

¹⁹⁶ Gustav Paulin kirje Torsten Stjerschantzille Hampurista 19.10.1922. KKA STY H 15.

¹⁹⁷ Gustav Paulin kirje Torsten Stjerschantzille Hampurista 21.10.1922. KKA STY H15.

¹⁹⁸ Gustav Paulin kirje Torsten Stjerschantzille Hampurista 25.10.1922. KKA STY H15.

lisäen, että ihan jokaiseen teokseen hinnankorotusta ei oltu ehditty tekemään. Hän myös kiitti edelleen Paulia hänelle lähetetyistä kirjasta sekä Liebermannin vedoksesta, Stjerschantz sanoi, ettei hän olisi ansainnut näin ystävällisiä eleitä.¹⁹⁹

Stjerschantz lisäsi myös päättäneensä pidentää näyttelyn aukioloa 8. marraskuuta asti Ateneumissa, sekä onnistuneensa hankkimaan Ateneumin kokoelmiin jo edellä mainitun Karl Schuchin asetelman, sekä Lovis Corinthin grafiikanlehden. Lisäksi Stjerschantz ilmoitti, ettei hän perisi näyttelyssä myydyistä teoksista provisiota. Hän mainitsi myös Turun näyttelysuunnitelman peruuntumisen olevan hänelle ymmärrettävää, ja jäävänsä odottamaan teosmestari Mangelsenin saapumista.²⁰⁰

Pauli kirjoitti Stjerschantzille marraskuun alussa, että hän oli kuullut, että näyttelyä olisi toivottu myös Tallinnaan. Pauli tosin lisäsi, että tällä hetkellä se ei ollut mahdollista. Kirjeessään hän myös mainitsi, että tulisi mielellään vielä käymään Suomessa.²⁰¹ Toisessa marraskuussa lähettämässään kirjeessä Pauli kertoi iloitsevänsä Stjerschantzin tekemistä Schuchin kaupoista, vaikka häntä jäikin harmittamaan se, että kyseinen teos oli Hampurin Taidehallin oma teos ja Pauli olisi mielellään pitänyt sen museonsa kokoelmissa. Toisaalta hän myös lisäsi, ettei häntä jäänyt harmittamaan kyseinen kauppa, sillä hän tiesi teoksen menevän juuri Ateneumille ja Paulin suomalaisille ystäville. Pauli kiitti myös Stjerschantzia hintojen nostamisesta, sekä hänen päätöksestään olla perimättä teosmyynneistä provisiota. Pauli myös lisäsi S/S Botilla Russ-laivan lähtevän 8.11. ja olevan perillä 12.11. Lisäksi hän tiedusteli, mihin teosmestari Mangelsenin voisi majoittaa.²⁰²

Marraskuun lopulla kirjoittamassaan kirjeessä Stjerschantz kehuu teosmestari Mangelsenin toimintaa ja olevan parasta aikaa matkalla teosten kanssa takaisin Hampuriin. Hän laitto Mangelsenin mukana tulemaan myös maksutositteet ja šekin, joka todisti 34 teoksen tulleen myydyksi saksalaisessa taidenäyttelyssä.²⁰³

Toisaalta teosten lähettämisessä takaisin sattui eräs onnettomuus, josta Stjerschantz ei maininnut mutta josta esimerkiksi Goldbeck-Löwe kirjoitti Hampurin Taidehallille: Goldbeck-Löwe kertoi tšekäläisten tulliviranomaisten huomanneen satamassa teosten kuljetukseen varatun tavaravaunun vaurioituneen niin, että viisi kattokannatinta sekä toisen päädyn kattolauta olivat hajonneet. Goldbeck-Löwe tähdensi kirjeessään

¹⁹⁹ Torsten Stjerschantzin kirje Gustav Paulille Helsingistä 30.10.1922. KKA STY H15.

²⁰⁰ Ibid.

²⁰¹ Gustav Paulin kirje Torsten Stjerschantzille Hampurista 1.11.1922. KKA STY H15.

²⁰² Gustav Paulin kirje Torsten Stjerschantzille Hampurista 3.11.1922. KKA STY H15.

²⁰³ Torsten Stjerschantzin kirje Gustav Paulille Helsingistä 24.11.1922. KKA STY H 15.

myös sitä, että hän toivoisi vahvistusta sille, olivatko teokset saapuneet ehjänä perille Hampuriin, vaurioituneesta tavaravaunusta huolimatta.²⁰⁴

Pauli oli siis kirjeenvaihdossa myös talousneuvos Goldbeck-Löwen kanssa. Goldbeck-Löwe kirjoitti Paulille 22. marraskuuta kaksi kirjettä, joista ensimmäisessä hän toimitti liitteenä Stjerschantzin laatiman listan näyttelyssä myydyistä töistä. Listojen perusteella kävi selkeästi ilmi, miten hintoja oli jouduttu korottamaan kesken näyttelyn. Tyypillinen hintojen korotus oli esimerkiksi se, että yhden Anita Reén teoksen lähtöhinta oli kuukaudessa noussut 2 000 Saksan markasta 8 000:een.²⁰⁵ Toisessa kirjeessään hän kertoi keskustelleensa näyttelyn kulusta Stjerschantzin kanssa ja todenneen molempien olleen tyytyväisiä. Hän myös tiedusteli sitä, miten Hampuri oli käytännössä luvannut hoitaa näyttelystä koituvat kustannukset. Tätä varten Goldbeck-Löwe pyysi lähettämään hänelle tarkat laskelmat näyttelyn kuluista Helsinkiin. Goldbeck-Löwe lisäsi myös muistelewansa ilolla Paulin kanssa vietettyä aikaa Neljä vuodenaikaa-ravintolassa.²⁰⁶

Pauli vastasi Goldbeck-Löwelle joulukuun puolella, ja kertoi teosten saapuneen ehjinä perille, ja joissain tauluissa olleen vain pieniä naarmuja kehyksissä. Lisäksi hän kertoi taloudenhoitaja Blumenfeldin lähettävän pian tarkat laskelmat näyttelyn kuluista Goldbeck-Löwelle.²⁰⁷

Näyttelyn päätyttyä niin järjestäjät kuin suomalainen sanomalehdistö olivat tyytyväisiä lopputulokseen. Puhdas tulo näyttelyn teosmyynneistä ja pääsymaksuista oli 18 000 Suomen markkaa, ja tämä summa jaettiin puoliksi Suomen Taideyhdistyksen ja Hampurin Taidehallin kesken. Kuljetuskustannukset Suomen päässä saatiin maksettua näyttelyn sisäänpääsymaksuilla, ja loput syntyneet kulut kuittasi Hampurin Taidehalli. Myöskään jo 30 000 Suomen markkaan noussutta puskurirahaa ei myöskään tarvinnut maksaa.²⁰⁸

Myöhemmin keväällä Saksaan menneet tulot lokakuun 1922 näyttelystä jakautuivat lopulta seuraavasti: Hampurin Taidehallille ja sitä myöten kaupungille annettiin 4 000 Suomen markkaa, ja kyseinen summa toivottiin jaettavan hampurilaisten tukea tarvitsevien taiteilijoiden kesken. Berliiniin Akademie der bildenden Künstele annettiin puolestaan 2 500 Suomen markkaa, niin ikään tukea tarvitseville taiteilijoille. Myös Münchenin Akademie der Künste sai 2 500 Suomen markkaa. Rahoja lähetettäessä kaikilta tahoilta kysyttiin, haluttiinko summat pitää Suomen markkoissa, vai haluttiinko ne vaihtaa Saksan markkoihin päivän

²⁰⁴ Albert Goldbeck-Löwen kirje Hampurin Taidehallille Helsingistä 25.11.1922. HAHK U2502.

²⁰⁵ Albert Goldbeck-Löwen kirje (1) Gustav Paulille Helsingistä 22.11.1922. HAHK U2502.

²⁰⁶ Albert Goldbeck-Löwen kirje (2) Gustav Paulille Helsingistä 22.11.1922. HAHK U2502.

²⁰⁷ Gustav Paulin kirje Albert Goldbeck-Löwelle Hampurista 4.12.1922. KKA STY H15.

²⁰⁸ Uusi Suomi, 6.3.1923.

vaihtokurssin mukaan.²⁰⁹ Tilanne kertoi toisaalta omaa kieltään Saksan hyvin pahasta taloudellisesta ahdingosta, ja Saksan hyperinflaation aikaan kaupunkien ja taiteilijaseurojen avustukset taiteilijoille olivat hyvin yleisiä.

4.4. Paulin taidekäsitys

Suomessa 1922 järjestetyn saksalaisen taiteen näyttelyn voidaan katsoa kertovan jotain myös Gustav Paulin omista taidekäsityksistä, sillä hän pystyi eniten vaikuttamaan esillä olleisiin teoksiin sekä taiteilijoihin. Erityisesti 1800-luvun taide kuului Paulin erikoisalaan, ja juuri tuon aikakauden teoksia Helsingissä enimmäkseen nähtiin. Paulin edeltäjä Lichtwark oli onnistunut kokoamaan monia saksalaisia taiteilijoita, kuten Philipp Otto Rungen, Julius Oldachin, Friedrich Wassmannin, Christian Ernst Bernhard Morgensternin, Adolph Menzelin, Wilhelm Leibl'in, Hans Thoman, Wilhelm Trübnerin, Max Liebermannin kuin myös Leopold Graf von Kalkreuthin töitä, mutta Paulin tehtäväksi jäi usein täydentävien hankintojen tekeminen. Ringin mukaan Pauli pyrki kehittämään Hampurin Taidehallia Lichtwarkin aloittamasta ”maailmanluokan kotimuseosta maailmankaupungin museoksi”, niin kuin hän itse asian esitteli.²¹⁰ Tämä toiminta näkyi selkeästi myös Paulin hankintapolitiikassa.

Adolph Menzelin teokset muodostivat Max Liebermannin kanssa yhden kattavimmin edustetuista taiteilijoista Hampurin Taidehallin kokoelmissa, erityisesti Taidehallin saatua Erdwin ja Antonie Amsinckin lahjoituskokoelman vuonna 1921. Pauli halusi kerätä erityisesti Menzelin piirustuksia Dresdenistä, Berliinistä, sekä Münchenistä, sillä niiden suhteen Taidehallilla oli selkeä vajaus. Pauli kirjoitti, että Menzelin kokonaistuotantoa tarkasteltaessa piirustukset nousevat yhä uudelleen huomion keskipisteeksi. Paulin mukaan Menzelille piirustus ei ollut vain harjoitus, vaan aito intohimo ja lähtemätön tottumus, jossa hänen kuvaamansa aiheet kattoivat myös odottamattomimmat elämänalueet.²¹¹

Adolph Menzel on perinteisesti saksalaisessa taidehistoriankirjoituksessa tunnettu yhtenä 1800-luvun keskeisimmistä saksalaistaiteilijoista, jonka erikoisalaa olivat erityisesti historiamaalaukset.²¹² Menzelin työt olivat hyvin autenttisia ja realistisia, eräänlaisia silminnäkijän havaintoja, niin kuin joku paikallaolija olisi ne voinut nähdä. Historia-aiheista Menzelin yksi keskeinen teema oli Preussin kuningas Friedrich Suuri, ja aikalaiskuvauksissaan hän ikuisti 1800-luvun keskeisiä teemoja: kasvavia kaupunkeja, sen työväestöä sekä

²⁰⁹ Albert Goldbeck-Löwen kirjeet Hampurin kaupungille, Berliinin taideakatemialle ja Münchenin taideakatemialle, 14.4.1923. HAHK U2502.

²¹⁰ Ring 2010b, 134–135.

²¹¹ Ring 2010b, 157–158.

²¹² Lochner 2006, 119.

kasvavaa porvaristoa.²¹³ Tutkija Matthias Pabschin mukaan Menzelillä oli usein tieteellisen tarkka ote maalauksiinsa, ja hänen työhuoneensa oli täynnä kuolinnaamioita ja kipsivaloksia, sekä sisälsi kirjahyllyn täynnä historiankirjoja. Lisäksi historiamaalauksia suunnitellessaan Menzel käytti tarkkaan suunniteltua esineistöä ja historiallisten rakennusten pohjapiirroksia.²¹⁴ Myös Helsingin lokakuun 1922 saksalaisessa näyttelyssä esillä ollut *Atelierwand* on oiva esimerkki Menzelin kiinnostuksesta yksityiskohtiin. Kyseisessä teoksissa Menzel on maalannut tutkielman työhuoneestaan, joka sisälsi erilaisia naamioita, kipsivaloksia sekä muita rekvisiitanomaisia esineitä esitettynä voimakkaassa kohdevalaistuksessa.

Arnold Böcklin, joka muutoin ei nauttinut kovinkaan suurta huomiota saksalaisten taidehistorioitsijoiden keskuudessa 1800-1900 -lukujen vaihteessa, kuului Paulin mukaan myös yhdeksi keskeisimmistä saksalaisen romantiikan taiteilijoista. Paulille Böcklinin taide oli niin saksalaista, että vain germaanit ja skandinaavit kykenivät ymmärtämään sitä, kun taas romaanisille kansoille hän jäi auttamattomasti tuntemattomaksi. Paulille hänen olemuksensa monimutkaisuus ja aikomusten universaalisuus tekivät hänestä aidon romantikon. Paulin mukaan Böcklin voitiin nähdä myös ekspressionistien edeltäjänä.²¹⁵

Wilhelm Leibl'in taiteessa Pauli piti erityisesti siitä, miten hän esimerkiksi muotokuvissa toi kohteisiinsa mukaan omaa persoonallista kädenjälkeään, jonka lisäksi hänen teoksistaan aisti myös taiteilijan vaikuttavan ei pelkästään elämän ilosta ja huumorista kieltäytyvältä persoonalta, vaan myös pohjoissaksalaisille tutun hiljaisen sarkasmin ja skeptisyyden tuntevalta ihmiseltä. Ihmiskasvojen kuvauksessa Pauli piti Leibl'ia melkein yhtä hyvänä kuin Hans Holbeinia. Leibl'in oppilasta, Wilhelm Trübneriä, Pauli piti puolestaan enemmän asetelmamaalarina.²¹⁶ Leibl edusti tyylillisesti realismia, ja hänen teoksiaan on usein kuvattu realistisiksi genremaalauksiksi. Hän myös toi Gustave Courbet'in ranskalaisen realismin Saksaan ja häntä on usein pidetty Saksan modernin maalaustaiteen edelläkävijänä.²¹⁷ Leibl ja hänen ympärilleen kerääntynyt taiteilijapiiri tulivat aikanaan tunnetuiksi eloisista, mutta kylmistä värisävyistään erotuksena 1800-luvun puolivälin jälkeen suosiossa olleille, lämpimille galleriasävyille.²¹⁸

Aikalaistaiteilijoista Paulilla oli hyvät suhteet niin saksalaisiin impressionisteihin kuin ekspressionisteihinkin. Max Liebermannin, Berliinin ”maalarihuhtinaan”²¹⁹, kanssa Paulilla oli hyvät ja läheiset suhteet, ja he pystyivät keskustelemaan keskenään niin taiteesta kuin politiikastakin. Paulin mukaan

²¹³ Lochner 2006, 122-126.

²¹⁴ Pabsch 2006, 83-85.

²¹⁵ Ring 2010b, 160.

²¹⁶ Ring 2010b, 162.

²¹⁷ ks. Lochner 2006, 132-135.

²¹⁸ Düchting 2008, 536.

²¹⁹ ks. Daemgen 2011, 15.

Liebermann oli syntynyt muotokuvamaalariksi, ajautumatta kuitenkaan konventionaalisuuksiin. Hänellä oli myös Hampurin Taidehallissa vuodesta 1919 alkaen oma sali.²²⁰

Vuonna 1911 Pauli kirjoitti Liebermannin olevan saksalaisen impressionismin vahvin, puhtain ja älykkäin edustaja, jonka varhaisissakin töissä oli havaittavissa hienotunteisuutta niin elämälle kuin liikkeelle. Paulin mukaan Liebermannin taide syveni ja kehittyi Pariisissa, jonka jälkeen hän maalasi litteämmin, yksinkertaisemmin ja leveämmin. Huippuunsa Liebermannin taide pääsi kuitenkin vasta Berliinissä. Hänen Münchenin kauden töitä Pauli piti eräänlaisina välikauden töinä, joissa ilmaisu ja muoto olivat vielä kehittymässä.²²¹

Keisariajan Saksassa Liebermann oli Franz von Lenbachin kanssa yksi aikansa kysytyimpiä muotokuvamaalareita, ja hänen mallinaan istuivat niin aristokratian, talouden, politiikan kuin myös kulttuurin huippunimet. Liebermannin maalaamasta muotokuvasta joutui parhaimmillaan maksamaan jopa 5000 -25 000 Saksan markkaa.²²² Liebermann oli myös 1920-luvulla vaikutusvaltainen henkilö Saksan taidekentällä, sillä hänet valittiin 1920 Berliinissä Preussin taideakatemian presidentiksi.²²³

Lovis Corinthia Pauli piti myös yhtenä Saksan keskeisimmistä impressionisteista, jolla oli yksilöllinen ilmaisu ja jonka taide oli luonteeltaan korkeaa sielullistettua naturalismia.²²⁴ Henkisyiden ja psykologian korostuminen Corinthin taiteessa ovat vielä tänäkin päivänä yhdistetyt häneen, esimerkiksi taidehistorioitsija Hajo Düchting toteaa Corinthin olleen kiinnostunut henkilökuvissaan niin kohteiden psykologiasta, sielun kuin myös mielen liikkeistä.²²⁵ Toisaalta niin Paulilla kuin hänen edeltäjällään Lichtwarkilla oli hieman ambivalentti suhde Corinthin taiteeseen, mutta Pauli piti kuitenkin tärkeänä hankkia hänen teoksiaan Hampurin Taidehallin kokoelmiin. Paulin onnistui vuonna 1922 hankkia yksi Corinthin päätöinä pidetty maalaus, *Die Frau des Küstlers am Frisiertisch/Der Putschtisch* (1911) Kölnin taideseuralta. Pauli keräsi myös esimerkillisen kokoelman Corinthin taidegrafiikkaa sekä piirustuksia johtajakautensa aikana.²²⁶

Kolmannen saksalaisen impressionistin, Max Slevogtin töistä Paulin oli vaikea saada otetta, sillä hänen mielestään Slevogtin maalaukset vaikuttivat enemmän lavasteilta. Toisaalta Pauli arvosti kovin hänen

²²⁰ Ring 2010b, 188-194.

²²¹ Ks. Pauli 1911, X, XXVI-XXIX.

²²² Daemgen 2009, 15-19.

²²³ Pabsch 2006, 109.

²²⁴ Ring 2010b, 195.

²²⁵ Düchting 2008, 538.

²²⁶ Ring 2010b; 198, 200.

piirustus- ja kuvitustöitään.²²⁷ Slevogtille erilaiset kuvitustyöt ja piirustus olivat hyvinkin leimallisessa ja keskeisessä asemassa, enemmän kuin Liebermannilla ja Corinthilla. Slevogt teki ensimmäiset kuvitustyönsä 1890-luvulla Münchenissä *Simplicissimus* ja *Jugend* -lehtiin.²²⁸ Slevogtin kuuluisimmat kuvitustyöt valmistuivat puolestaan Bruno Cassirerin painotalossa Berliinissä, kuten julkaisut *Ali-Baba und die vierzig Räuber* (1903), *Simbad der Seefahrer* (1908) ja intiaaniseikkailu *der Lederstrumpf* (1910). Münchenissä julkaistiin myös Slevogtin kuvittama Iiaan ja Odysseijan inspiroima *Achill* (1907).²²⁹ Lisäksi vuonna 1924 Slevogt maalasi Paulin Hampurin Taidehallin 10-vuotisjohtajuuden kunniaksi muotokuvan hänestä, jonka rahoittivat Ringin mukaan toistaiseksi tuntemattomaksi jääneet Hampurin Taidehallin ystävät.²³⁰

Vuosisadan vaihteen taiteilijoihin ja aivan uusimpiin virtauksiin Paulilla oli hieman monimutkainen suhde. Toisaalta hän tuli tunnetuksi Bremenissä modernismin esitaiteilijana, mutta Hampurissa hänen makunsa muuttui konservatiivisemmaksi. Esimerkiksi ekspressionismia Pauli piti enemmän ”ajantyylinä”, jossa näkyi erityisesti ajan henki, *Zeitgeist*. Ekspressionistien suhteen hän usein hankki teoksia jo nimensä vakiinnuttaneilta taiteilijoilta, ja usein enemmän merkinä aikakaudelle ominaisesta taiteesta, ei omasta vapaasta tahdostaan. Uusimman taiteen suhteen Pauli antoi usein yksityisille taidekeräilijöille ja mesenaateille etumatkan, sillä yksityisten oli helpompi ostaa ja myydä taidetta, joka ei vielä ollut vakiinnuttanut asemaansa.²³¹ Ekspressionisteista Paulille tärkein taiteilija oli Ernst Ludwig Kirchner.²³²

Ekspressionisteja seuranneet avantgardeliikkeet jäivät Paulille suurimmaksi osaksi tuntemattomiksi ja vieraiksi. Esimerkiksi Wassily Kandiskyn taiteesta Pauli ei innostunut ollenkaan, ja Paul Kleen taiteesta Pauli totesi hänen öljy- ja akvarellitöidensä sopivan makunsa ja fantasiamaisuutensa puolesta paremmin kravattitehtailijalle kuin taiteilijalle. Paulin mukaan moderneimpien taideliikkeiden perusongelmana oli se, että ne olivat erkaantuneet ihmisten elämänpiiristä. Uusasiallisuus oli hänestä ainoita esimerkkejä paluusta takaisin ihmisten elämään lähentyvään taiteeseen.²³³

Pauli konservatiivisesta maustaan huolimatta puolusti taiteen autonomiaa sekä museoiden omaa hankintapolitiikkaa, mikä kävi yhä selvemmin esille 1930-luvulla kansallissosialistien noustua valtaan.²³⁴

²²⁷ Ring 2010b, 200–201.

²²⁸ Refflinghaus, 1997; 31, 33.

²²⁹ Refflinghaus, 1997; 31; Geil 2005, 171–175.

²³⁰ Ring 2010b, 203.

²³¹ Ring 2010b, 204–209.

²³² Ring 2010b, 237.

²³³ Ring 2010b, 257–258.

²³⁴ Ring 2010b, 275.

Suomen matkoillaan Pauli tutustui myös suomalaiseen taiteeseen, josta hän vaikutti aidosti kiinnostuneen. Vaikka useissa kirjeissään Hampurin Taidehallille hän ylisti suomalaisia taiteilijoita jopa ruotsalaisia paremmiksi useassa otteessa, ei Pauli tiettävästi hankkinut yhtäkään suomalaistaiteilijan teosta Hampurin Taidehallin kokoelmiin.

Pauli käsitteli suomalaista taidetta osana laajempaa pohjoismaista kokonaisuutta, jossa hän näki erityisesti tanskalaisen, norjalaisen ja suomalaisen taiteen sisältävän yhtymäkohtia saksalaisen taiteen kanssa. Paulin mukaan Tanskan ja Norjan jälki-impressionistinen taide olivat selkeästi yhteydessä toisiinsa, ollen luonteeltaan värillisesti henkeä kohottavaa ja muodon suhteen vapautunutta. Tähän verrattuna suomalainen taide muodosti Paulin mielestä täydellisen vastinparin, ollen väritykseltään synkkää ja jopa villiä. Suomen, Tanskan ja Norjan muodostama saksalaissukuinen taide sai puolestaan vastinparin Ruotsista, jonka taide oli puolestaan selkeästi kallellaan Ranskaan.²³⁵

Paulin mielestä suomalaista taidetta, josta hän oman kertomansa mukaan oli nähnyt jokaisesta näyttelyn, voi kuvata miehekkääksi, ja jopa pelottavaksi tai hirvittäväksi, mikä viittaisi tietyllä tavalla primitiivien taiteeseen. Mutta samalla Paulin mielestä suomalaiset taiteilijat olivat lahjakkaita. Paulin mukaan suomalaiset kansalaulut olivat kauniita ja suomalainen kirjallisuus eli puolestaan henkistä kevättään.²³⁶ Pauli pohti myös usein, että Saksassa olisi hyvä järjestää suomalaisen taiteen näyttely, tervehdykseksi Suomen kansalta Saksan kansalle, mutta suunnitelman toteutumiseen hän suhtautui kuitenkin kriittisesti. Syyksi tähän hän mainitsi suomalaisten näkemyksen, jonka perusteella heidän taiteensa ei vielä ollut tarpeeksi sisällöllisesti vakuuttavaa ja menestyksestä eurooppalaisille kentille. Suomalaisen musiikin esittely Euroopassa olisi Paulin mukaan sillä hetkellä ollut parempi ja ehkä helpompi vaihtoehto viedä Saksaan. Suomalaisen taiteen luonteenomaisuutta Pauli kuvasi vähän samanlaiseksi kuin saksalaisilla ja ranskalaisilla, mutta maustettuna pienellä ripauksella villiyyttä.²³⁷

Erityisesti Pauli selitti matkakirjeissään paljon Akseli Gallén-Kallelasta ja Tyko Sallisesta. Gallén-Kallelasta Pauli kertoi hänen olevan yksi Suomen tärkeimpiä taiteilijoita, jota hän kuvasi sanoilla sydämellinen, eloisa ja joskus ailahteleva.²³⁸ Hän oli myös paras esimerkki suomalaisista naturalistisimpressionistisesti koulutetuista taiteilijoista, joka viime vuosisadan lopulla pyrki taiteessaan yhdistämään arkkitehtuurin ja maalaustaiteen. Pauli mainitsi myös Gallén-Kallelan niittäneen mainetta myös Saksassa 1890-luvulla, ja

²³⁵ Gustav Paulin kirje Hampurin Taidehallin komissiolle Hampurista 20.5.1927. Ring (Hrsg.) 2010a, 662.

²³⁶ Gustav Paulin kirje Hampurin Taidehallin komissiolle Helsingistä 24./26.9.1922. Ring (Hrsg.) 2010a, 439-440.

²³⁷ Gustav Paulin kirje Hampurin Taidehallin komissiolle S/S Birger Jarlilta 4.10.1922. Ring (Hrsg.) 2010a, 444.

²³⁸ Gustav Paulin kirje Hampurin Taidehallin komissiolle Helsingistä 24./26.9.1922. Ring (Hrsg.) 2010a, 438.

erityisesti hänen Pariisiin vuoden 1900 maailmannäyttelyyn Suomen paviljonkiin tekemät freskot olivat tunnettuja.²³⁹

Sallisesta Pauli sanoi hänen kuuluvan lupaavimpien nuorten suomalaistaiteilijoiden joukkoon yhdessä Mikko Oinosen, Pekka Halosen ja Magnus Enckellin kanssa.²⁴⁰ Myös kuvanveistäjä Alpo Sailoa Pauli käsitteli matkakirjeissään, ja häntä Pauli piti aikakaudelle tyypillisenä suomalaiskansallisen taiteilijana. Kuvaavaa Paulista oli esimerkiksi se, että puhuessaan Helsingistä ja Turusta niiden ruotsinkielisillä nimillä, Sailo korjasi hänen käyttämänsä paikannimet niiden suomenkieliseen ulkoasuun usein puoliääneen.²⁴¹

Toinen kuvanveistäjä, josta Pauli erityisesti mainitsi, oli Ville Vallgren, jonka Pauli oletti olevan suuri Ranskan ystävä ja suhtautuvan sen vuoksi varauksellisesti saksalaisiin. Oletus osoittautui kuitenkin vääräksi, sillä erään pörssiklubilla vietetyn illan aikana Pauli sai kuulla Vallgrenin muuttaneen kantojaan saksalaisista oltuaan Pariisissa heti Versaillesin rauhansopimuksen solmimisen aikaan. Paulin mukaan Vallgren osoittautui muutaman keskustelun jälkeen lämpimäksi Saksan ystäväksi.²⁴² Ilmeisesti saksalaisia ja Paulia arvelutti suomalaisen kuvanveistäjä Vallgrenin suhtautuminen heihin kovinkin.

Suomalainen arkkitehtuuri sai myös usein mainintoja Paulin matkakirjeissä. Osoituksena suomalaisen arkkitehtonisen maun ”villiydestä” Pauli mainitsi, että eräässä Suomessa kohtaamassaan rikkaasti koristellussa vuokratalossa, jonka ovien puukoristeluissa Keski-Euroopassa olisi tottunut näkemään enkeleitä, olivat suomalaiset sijoittaneet irvisteleviä piruja.²⁴³ Vuosisadan vaihteen arkkitehtuurista Pauli mainitsi suomalaisten langenneen samaan kuoppaan saksalaisten kanssa, jonka mukaan kansallisen arkkitehtuurin voisi tietoisesti luoda.

Suomessa ”kansallisen arkkitehtuurin” Pauli kertoi manifestoivan itsensä suurina graniittimuureina, kömpelöinä profiileina ja rakennuksia koristavina piruina. ”Parhaana” esimerkkinä tästä tyylistä Pauli mainitsi jo aikaisemmin mainitun Helsingin puhelinalaitoksen talon.²⁴⁴

²³⁹ Gustav Paulin kirje Hampurin Taidehallin komissiolle Helsingistä 4.5.1922. Ring (Hrsg.) 2010a, 420.

²⁴⁰ Gustav Paulin kirje Hampurin Taidehallin komissiolle S/S Birger Jarlilta 4.10.1922. Ring (Hrsg.) 2010a, 444.

²⁴¹ Gustav Paulin kirje Hampurin Taidehallin komissiolle Helsingistä 24./26.9.1922. Ring (Hrsg.) 2010a, 438, 440.

²⁴² Gustav Paulin kirje Auswärtiges Amtille, 15.5.1922. HAHK, U2502.

²⁴³ Gustav Paulin kirje Hampurin Taidehallin komissiolle S/S Birger Jarlilta 4.10.1922. Ring (Hrsg.) 2010a, 444.

²⁴⁴ Gustav Paulin kirje Hampurin Taidehallin komissiolle Helsingistä 21.5.1925. Ring (Hrsg.) 2010a, 539.

5. Kalannin alttarikaapin restaurointi sekä Paulin luentomatka Suomeen 1925

5.1 Kalannin alttarikaapin restaurointi Hampurissa

Mestari Francken maalaama Kalannin alttarikaappi oli tärkeä ja merkityksellinen saksalaisten lisäksi myös suomalaisille. Tutkija Henni Reijosen mukaan jo hankintansa yhteydessä siitä tuli yksi Suomen Kansallismuseon arvokkaimmista näyttelyesineistä. 1910-luvulla Kansallismuseon kokoelmahoitaja K. K. Meinander havahtui alttarin huonoon kuntoon ja ryhtyi pohtimaan sen restaurointia. Vuosina 1912-13 Suomessa pohdittiin antaa pietarilaisen restauroija D. Bogowskyn restauroida alttari, mutta hanke kariutui siihen, että teos olisi pitänyt lähettää ensin Pietariin. Eräänlaisena väliaikaisena ratkaisuna ruotsalainen konservaatore E. Ehrström liimasi irrallaan olevat maalipalat takaisin kiinni. Myös ensimmäinen maailmansota häiritsi Kalannin alttarikaapin entisöinnin aloittamista.²⁴⁵

Lopulta vuoteen 1922 mennessä Kansallismuseon kokoelmahoitaja Meinander totesi, että alttarin kunto oli heikentynyt entisestään. Syynä tähän hän piti alttarikaapin sijoituspaikkojen virheellisiä säilytysolosuhteita. Ateneumin museossa lämmitys oli alttarikaapin kannalta vääränlainen ja Kansallismuseon ilma puolestaan liian kuivaa. Lopulta vuoden 1922 aikana, Pauli lupautui ottamaan Kalannin alttarikaapin restauroinnin Hampurin Taidehallin hoidettavaksi. Heinäkuussa 1922 alttarikaappi lähti matkaan Itämeren yli Lyypekin kautta Hampuriin, jossa alttarin restauroijaksi valikoitui konservoiija Victor Bauer. Heinäkuun lopulla Pauli itse ilmoitti Suomen valtionarkeologille, Hjalmar Appelgren-Kivalolle Kalannin alttarikaapin saapuneen ehjänä perille. Lyypekissä teosta kuljettanut laatikko tosin oli jouduttu saksalaisten tulliviranomaisten toimesta avaamaan.

Alkuun Pauli oli luvannut lähettää Suomeen kuukausittaisen tiedotteen restauroinnin edistymisestä, mutta aina tähän hän ei päässyt. Käytännössä alttarikaapin restaurointi tarkoitti vernissan ja päällemaalausten poistamista alkuperäisten maalikerrosten päältä, ja tämä työ osoittautui haastavammaksi ja enemmän aikaa vieväksi kuin alun perin oli ajateltu. Myöskin viimeistään tässä vaiheessa, kun ylimääräiset maalikerrokset oli saatu irrotettua alttarin teoksista, myös Pauli kääntyi kannattamaan näkemystä, jossa Kalannin alttarikaappi olisi itse Mestari Francken eikä hänen oppilaidensa tekemä. Omaelämäkerrassaan Pauli väittää, että aivan alkuun hän piti sellaista vaihtoehtoa täysin mahdottomana.²⁴⁶

²⁴⁵ Reijonen 2017, 151.

²⁴⁶ Reijonen 2017, 153-154. / Pauli 1936, 372.

Restauroinnin yhteydessä alttarikaapin maalausten suojaksi asennettiin lisäksi lasilevyt, mitkä suojaisivat varsinaisia maalauksia. Lisäksi Pauli halusi teettää Saksassa Kalannin alttarikaapista kopion, jonka maalaajaksi valikoitui taiteilija Julius von Ehren.²⁴⁷

Saksalaiset eivät vaikuttaneen pitävän kovinkaan suurta kiirettä restauroinnin suhteen. Maaliskuussa 1923 Bauer lähetti ensimmäisen raportin restauroinnin kulusta, jossa hän selitti muun muassa alttarikaapin taulujen kulumisen todennäköisimmäksi syyksi kalkkipohjan ja väripigmenttejä taulussa kiinni pitävän eläinliiman kulumisen ajan myötä. Kansallismuseon Meinander kävi tarkastusmatkalla Hampurissa ainakin kesällä 1923 ja alkuperäisen suunnitelman mukaan alttarikaapin olisi pitänyt lähteä takaisin Suomeen jo kuukautta myöhemmin. Meinander vakuuttui tuolla matkalla konservoinnin vielä vievän aikaa, ja samalla hän myöntyi Paulin ehdotukseen pitää taulua esillä Hampurin Taidehallissa konservoinnin valmistuttua. Uusi palautusajankohta tulisi olemaan kevät 1924, mutta tähänkään ei lopulta ehditty. Niin Bauer kuin Paulikin olivat sitä mieltä, että konservoinnissa ei pitäisi kiirehtiä ja teos pitäisi lähettää Suomeen itseasiassa kevään ja kesän lämpiminä aikoina, ei talvella. Paulin mukaan konservointiin ja Ehrenin kopioiden valmistumiseen tarvittiin myöskin vielä aikaa.²⁴⁸

Reijosen mukaan suomalaisilla oli aito huoli Kalannin alttarikaapista, ja epäilyjä saksalaisten toimista alkoi syntyä heidän keskuudessaan. Esimerkiksi kesällä 1924 Meinanderin kerrottiin ehdottaneen Hampuriin lähetettävän Suomen Kansallismuseon tarkastaja, jonka tehtävänä olisi ollut mennä valvomaan itse töitä sekä sitä, että suomalaiset tosiaan saisivat aidon alttarikaapin eivätkä siitä tehtyä kopiota.²⁴⁹ Alttarikaappi saatiin lopulta Suomeen kevään lopulla 1925.

5.2 Paulin toinen matka Suomeen toukokuussa 1925

Paulilla oli suunnitelmia matkustaa Suomeen sekä keväällä 1923 että syksyllä 1924, mutta sanomalehti- ja kirjeaineiston perusteella kyseiset matkat eivät toteutuneet ja Paulin seuraava Suomen matka järjestyi vasta keväällä 1925, samaan aikaan Kalannin alttarikaapin palautuksen kanssa.

Kevään 1923 vierailu peruuntui Paulin sairastuttua, minkä vuoksi hän ei päässyt vierailemaan Helsingissä eikä pitämään Lyypekissä suunnittelemaansa esitelmää suomalaisesta taiteesta, johon hän oli pyytänyt Stjerschantzia lähettämään valokuvia suomalaisista taideteoksista. Nyt jo saapuneiden valokuvien lisäksi Pauli pyysi Stjerschantzia lähettämään vielä muutamia lisäkuvia teos- ja tekijätietoineen, joista hän laatisi

²⁴⁷ Ibid.

²⁴⁸ Reijonen 2017, 155-158.

²⁴⁹ Ibid.

tieteellisen artikkelin. Kirjeessään Stjerschantzille Pauli aidosti vaikutti pettyneen kevään 1923 Helsingin vierailunsa peruuntumisesta: ”Kukaan ei voisi surra tätä [matkasta] luopumista niin kuin minä, sillä minulla on syntynyt niin erinomaisia muistoja [Helsingistä]!”.²⁵⁰

Vuoden 1924 aikana myös oli suunnitelmia Paulin luentomatkasta Helsinkiin. Ainakin sanomalehti Uusi Suomi uutisoi asiasta huhtikuussa 1924, kertoen Paulin saapuvan syksyllä pääkaupunkiin luennoimaan. Uusi Suomi myös muistutti lukijoitaan Paulin edellisestä Helsingin vierailusta ja menestyksekkäästä saksalaisesta taidenäyttelystä lokakuulta 1922, jolloin hän teki Uuden Suomen mukaan yleisöön vaikutuksen laajalla taidehistoriallisella tuntemuksellaan sekä luonnehtimiskyvyllään.²⁵¹ Myöhempien tietojen valossa näytti kuitenkin siltä, että kyseistä matkaa syksyllä ei järjestetty ja Paulin vierailu siirtyi suosiolla seuraavan vuoden kevääseen. Ainakaan Paulin omat matkakirjeet, kirjeenvaihto suomalaisten tai saksalaislähettiläiden kanssa muutoin eivät anna toteutuneesta matkasta viitteitä.

Saksan lähetystön kirjeessä Stjerschantzille helmikuulta 1925 toivottiin Stjerschantzin suostuvan siihen, että hän antaisi Paulin pitää esitelmän mestari Franckesta, Kalannin alttarikaapista kuin myös sen restauroinnista. Paulin kerrottiin pelänneen myös sitä, että Suomi ja suomalaiset olisivat saaneet tarpeekseen saksalaisten professoreiden invaasiosta Mestari Franckeen liittyen, ja näin ollen oletettavasti Paulin mahdollisuudet pitää kyseinen esitelmä olisivat siksi vaarantuneet. Lisäksi Saksan lähetystö kysyi Stjerschantzilta suostumusta taulun näytteille asettamiselle pariksi viikoksi Hampuriin ennen alttarikaapin paluuta Suomeen.²⁵²

Toukokuussa 1925 Pauli lopulta saapui kolmannelle vierailulleen Suomeen. Hän saapui samalla laivalla Mestari Francken alttarikaapin kanssa, joka nyt oli valmis luovutettavaksi takaisin suomalaisille.²⁵³

²⁵⁰ Gustav Paulin kirje Torsten Stjerschantzille, 17.2.1923. KKA STA/AT F1. *Niemand kann diesen Verzicht mehr bedauern als ich, denn ich so überraschend angenehme Erinnerungen hast habe!*” (allekirjoittaneen suomennos)

²⁵¹ Uusi Suomi, 29.4.1924.

²⁵² Saksan lähetystön kirje Torsten Stjerschantzille Helsingistä 21.1.1925. KKA STA/AT F1.

²⁵³ Reijonen, 2017, 153, 160.

Paulille Kalannin alttarikaapin restaurointi ja palauttaminen henkilökohtaisesti Suomeen tuntuivat olleen kunniatehtävä, mikäli tarkastelemme hänen Saksan suurlähetystölle alkuvuodesta 1925 kirjoittamaa kirjettä:

*”Kuitenkin tämän asian yhteydessä minua sitoo tunne vastuusta. Vaikka törmäisimme ruostuneeseen venäläiseen merimiinaan, ja lentäisin mestari F r a n c k e n kanssa ilmaan, olisi se kunniakas tapa kohdata loppunsa.”*²⁵⁴

Pauli saapui maanantaina 18. toukokuuta Helsinkiin, ja merimatka oli taittunut Paulin kertomuksen mukaan peilityydessä säässä. Satamassa Paulia olivat vastassa hänen omien sanojensa mukaan niin Stjerschantz kuin myös kolme Suomen Kansallismuseon herraa. Seuraava päivä meni alttarikaapin purkamisessa ja sen asettamisessa uudelleen esille Kansallismuseoon. Paulin mukaan Suomen Kansallismuseon kokoelmissa oli myös joitakin hyvin hienoja saksalaisia puuveistoksia, joista Pauli antoi ottaa valokuvia Hampurin Taidehallin tarpeisiin.

Pauli pohti myös vakavasti tällä matkalla suomalaisen taidenäyttelyn järjestämistä niin Hampurissa kuin myös muissa saksalaisissa kaupungeissa. Suomen ja Saksan väliset kulttuurisuhteet eivät olleet täysin riippumattomia aikakauden poliittisista suhteista, jotka tulivat saksalaisille sitä arvokkaammiksi, mitä vähemmän niistä ääneen puhuttiin. Paulin mukaan saksalaisten olisi hyvä harjoittaa kulttuuripropagandaa maassa, joka suhtautui heihin positiivisesti, myös sen vuoksi, että se saattaisi auttaa myös taloudellisissa suhteissa maiden välillä. Pauli mainitsi erityisesti ranskalaiset ja ruotsalaiset aktiivisen kulttuuridiplomatian harjoittajiksi. Helsingin parin vuoden takainen saksalainen taidenäyttely oli ollut sen verran suuri menestys, että hyvien kulttuurisuhteiden nimissä olisi suotavaa järjestää vastaavanlainen suomalainen näyttely Saksassa. Paulin mukaan ainakin Stjerschantz oli tällä matkalla ilmoittanut kiinnostuneensa ideasta. Kyseinen näyttely järjestettäisiin Paulin pohdintojen mukaan kuitenkin vasta Hampurissa järjestettävän ruotsalaisen taidenäyttelyn jälkeen.²⁵⁵

Pauli piti 22.5. ensin luennon Deutsch-Finnische Gesellschaftille, ja saman päivän iltana esitelmän yliopiston juhlasalissa aiheenaan saksalaisromantikko Arnold Böcklin.²⁵⁶ Vastaavan esitelmän Pauli oli pitänyt myös vieraillessaan Breslaussa helmikuussa 1925. Paulin mukaan Böcklin oli yksi keskeisimpiä saksalaisia

²⁵⁴ Ote Gustav Paulin kirjeestä Saksan lähetystölle, Saksan lähetystön kirje Torsten Stjerschantzille, 21.1.1925. KKA STA/AT F1 ”Wiederum dabei leitet mich das Gefühl der Verantwortung. Sollte das Schiff auf eine verrostete russische Seemine stossen, so fliege ich wenigstens mit dem Meister F r a n c k e in die Luft, was immerhin ein ehrenvolles Ende wäre.” (allekirjoittaneen suomennos).

²⁵⁵ Gustav Paulin kirje Hampurin Taidehallin komissiolle Helsingistä 21.5.1925. Ring (hrsg.) 2010a, 539-541.

²⁵⁶ Ibid.

romantiikan ajan maalareita viime vuosisadalta.²⁵⁷ Pauli siis ei tämänhetkisten tietojen valossa pitänyt esitelmää mestari Franckesta vaan yhdestä Saksan keskeisimmästä 1800-luvun taiteilijasta.

Paulin mielipide Böcklinistä oli sikäli vastoin muiden saksalaisten taidevaikuttajien mielipidettä, sillä Pauli selvästi arvosti hänen taidettaan. Esimerkiksi taidehistorioitsija Hubert Lochnerin mukaan Berliinissä vaikuttanut taideteoreetikko Julius Meier-Graefe, joka oli mukana kokoamassa Berliinin vanhan kansalliskallerian suurta saksalaista taidenäyttelyä vuonna 1905, sanoi Böcklinissä yhdistyvän kaikkien niiden syntien, jotka olivat taiteen logiikkaa vastaan.²⁵⁸

Paulin Böcklin-esitelmän jälkeen illalla pidettiin juhlavastaanotto Hotelli Seurahuoneella Deutsch-Finnische Gesellschaftin järjestämänä. Pauli mainitsi illalla Saksan uuden Suomen suurlähettilään, Herbert Hausschildin (1880-1928), pitäneen tylsistyttävän puheen, mutta muuten ilta oli edennyt mukavasti. Pauli korosti edelleen sitä, miten ystävällisiä suomalaiset saksalaisia kohtaan olivat, ja että illan aikana oli aistittavissa selkeä veljellinen yksimielisyys kahden kansan välillä. Pauli mainitsi kirjeensä lopuksi vielä sen, miten suomalaiset eivät olleet unohtaneet sitä, miten saksalaiset olivat vuonna 1918 pelastaneet suomalaiset ”bolševistisilta verikoirilta”.²⁵⁹ Suomen sisällissodan suhteen muutoinkin käsitys Saksassa vaikutti olleen se, että vuoden 1918 tapahtumat olivat venäläisten aloittamat, ei suomalaisten.²⁶⁰

23.5. Pauli vieraili myös lyhyen aikaa Tallinnassa, jossa häntä opasti baltiansaksalainen paroni Alexander Staehl-Holstein. Pauli pyrki tuolloin löytämään Tallinnasta hampurilaista ja pohjoissaksalaista tuontitaidetta, mutta matkan päätteeksi ei aivan löytänyt sitä mitä etsi. Tuon pikaisen vierailun aikana Pauli vieraili muun muassa Nikolainkirkossa (Niguliste kirik), Katharinenthalin (Kadriorgin) linnassa sekä Tallinnan Saksanlähettilään huvilalla. Paulin näkemys Virosta ja virolaisista oli ainakin tuon matkan jäljiltä hyvin kriittinen. Viroksaksalaisten ja virolaisen kantaväestön välejä Pauli vertasi Suomen ruotsinkielisten ja suomenkielisten kansanosien väliseen kahtiajakoon, tosin vähän astetta terävämpänä.²⁶¹ Toisaalta Paulin kriittisyys virolaisia kohtaan voisi selittyä sillä, että saksalaisena hän tunsu myötätuntoa sorrettujen asemaan ajautuneita baltiansaksalaisia kohtaan.

Toisessa Helsingin toukokuisesta matkasta kertovassa kirjeessään Pauli kertoi galleristi Gösta Stenmanin lahjoittaneen Hampurin Taidehallille Tyko Sallisen maalauksen, mikä ilahdutti Paulia suuresti. Pauli kertoi

²⁵⁷ Gustav Paulin kirje Hampurin Taidehallin komissiolle Hampurista 27.2.1925. Ring (Hrsg.) 2010a, 536.

²⁵⁸ Lochner 2006; 15,167.

²⁵⁹ Gustav Paulin kirje Hampurin Taidehallin komissiolle Helsingistä 21.5.1925. Ring (Hrsg.) 2010a, 542.

²⁶⁰ Ks. Hentilä&Hentilä 2016, 184.

²⁶¹ Gustav Paulin kirje Hampurin Taidehallin komissiolle S/S Violalta 26.5.1925. Ring (hrsg.) 2010a, 548-552.

myös Stenmanin innostuneen Saksassa järjestettävän suomalaisen taidenäyttelyn ideasta, joka järjestettäisiin ehkä noin puolentoista vuoden kuluessa.²⁶²

Toukokuun matkallaan Pauli kertoi jälleen suomalaisten suhteesta alkoholiin. Vaikka alkoholi oli kaikkialla kielletty, oli sitä kaikkialla kuitenkin tarjolla, ja tällä matkalla Paulin onnistui saada vatsansa kipeäksi hänelle tarjotusta viinasta. Pauli kertoi myös katselleensa Stjerschantzin kotona Kaivopuistossa tämän kanssa ikkunasta, miten kahta viinansalakuljettajien venettä hinattiin satamassa suuren katsojajoukon saattelmana. Viimeisenä iltana Paulin kunniaksi järjestetyllä iltavastaanotolla Pauli kertoi monen arvokkaan suomalaisen museojohtajan ottaneen taskustaan esiin ei niin pienen viinapullon. Illan aikana Paulilla oli omien sanojensa mukaan täysi työ torjua hänelle tarjottuja viinaryyppyjä.²⁶³

26.5. Pauli matkusti vielä päiväksi Turkuun ennen paluutaan höyrylaivalla Tukholman kautta takaisin Hampuriin. Turussa Pauli ehti vierailla siellä esillä olleessa Prinssi Eugenin taidenäyttelyssä, joka oli esillä Turun taidemuseossa. Näyttely sisälsi Paulin mukaan erittäin kattavan otoksen hänen taiteellisesta kehityksestään impressionistista monumentaalimaalariksi. Myös Prinssi Eugeniin Paulilla oli hyvät ja tiiviit suhteet. Pauli vieraili Turun pysähdyksellään myös saksalaisen konsuli Wilhelm Gädecken kanssa Turun tuomiokirkossa. Turun tuomiokirkkoa Pauli kuvasi Suomen suurimmaksi kirkoksi, joka loi uhkaavalla harmaalla kivimassallaan katsojan eteen ikiaikaisen katedraalin hahmon. Turun linnaa Pauli kuvasi ihmeelliseksi, jopa hieman uhkaavaksi rakennelmaksi, joka sopisi täydellisesti Hamletin kaltaisen tragedianäytelmän kulissiksi.²⁶⁴

Turun linnassa Pauli ihmetteli jälleen myös suomenruotsalaisen kulttuurihistorioitsija von Kolowin kokoamaa ryijymattokokoelmaa, jota Pauli kuvasi kauneimmaksi todisteeksi suomalaisesta kansantaiteesta. Pauli myös kertoi kuulleen von Kolowilta, että ryijymattojen tapauksessa itäiset, mongolialaista taustaa olevat suomalaiset, suosisivat kirkkaanpunaisia värejä matoissaan, kun taas läntiset, germaanista taustaa olevat suomalaiset, pitivät puolestaan kylmistä väriyhdistelmistä ja sinisestä.²⁶⁵

Illalla 27.2. Pauli lähti matkaan höyrylaivalla kohti Tukholmaa. Sää oli aurinkoinen ja tyyni. Edelleen Paulia kiehtoivat niin Suomen kuin Ruotsinkin saaristot, joista Pauli teki seuraavan huomion: Suomalainen saaristo hädin tuskin kohosi merenpinnan tasosta, jossa metsiköiden lisäksi oli muinaisen jäätikön hiomia sileitä

²⁶² Gustav Paulin kirje Hampurin Taidehallin komissiolle, Helsingistä 21.5.1925. Ring (Hrsg.) 2010a, 543-545.

²⁶³ Ibid.

²⁶⁴ Gustav Paulin kirje Hampurin Taidehallin komissiolle S/S Violalta 23.5.1925. Ring (Hrsg.) 2010a, 543-548.

²⁶⁵ Ibid.

graniittikallioita, kun puolestaan ruotsalainen saaristo oli korkeampaa ja jyrkempää. Tukholmassa Pauli vieraili vielä Waldemarsuddessa.²⁶⁶

5.3 Suunnitelma suomalaisesta taidenäyttelystä Saksassa 1926-1928

Pauli oli jo Helsingin 1922 näyttelyn yhteydessä pohtinut vastavuoroisen suomalaisen näyttelyn järjestämistä Saksassa, ja nämä suunnitelmat vahvistuivat hänellä kevääseen 1925 mennessä. Viime vuosikymmeninä suomalaista taidetta Saksassa oli toki jo ollut esillä, sekä useita suunnitelmia oli 1920-luvulla ollut myös vireillä. Lisäksi suomalaista taidetta Saksassa oli ollut esillä erilaisissa pohjoismaisissa yhteisnäyttelyissä. Peruuntuneita näyttelysuunnitelmia olivat esimerkiksi Nordische Gesellschaftin suunnitelma Suomen saamisesta mukaan pohjoismaisen käyttö- ja taidegrafiikan näyttelyyn vuoden 1923 tienoilla, sekä vuodesta 1923 alkaen esillä ollut suunnitelma suomalaisen taideteollisuusnäyttelyn järjestämisestä Stuttgartin Landesgewerbemuseumissa.²⁶⁷ Nyt löytyneiden arkistomateriaalien valossa ainakin Stuttgartin näyttely jäi toteutumatta.

Barabásin verkostoteorian kautta tarkasteltuna suunnitelma suomalaisen näyttelyn järjestämisestä Saksassa on oiva osoitus siitä, miten Suomen taidemaailma yhdessä sen saksalaisten toimijoiden kanssa saatiin toimimaan myös toiseen suuntaan. Nyt 1920-luvun jälkipuoliskolla toiminta kohdistui siis Suomesta Saksaan. Bourdieun kenttäteorian kannalta samaiset suunnitelmat voitiin nähdä suomalaissaksalaisen taidekentän toimijoiden hallitsevan aseman vakiinnuttamisena myös Saksan suuntaan.

Pauli oli keskustellut suomalaisen taiteen näyttelyn järjestämisestä erityisesti Stjerschantzin sekä Stenmanin kanssa. Esimerkiksi Paulin Stjerschantzille huhtikuussa 1926 kirjoittamassa kirjeessä hän kysyi missä vaiheessa näyttelysuunnitelma Suomen puolesta sillä hetkellä oli, sillä Hampurissa suunniteltiin tuolloin parhaillaan myös muiden tulevien näyttelyjen aikatauluja. Pauli kirjoitti näyttelyn järjestettävän alustavasti ainakin Hampurin Taidehallissa, ja että myös Saksan hallitus olisi ollut kiinnostunut rahoittamaan hanketta.²⁶⁸

Paulin ja Stjerschantzin suunnitelmat kulkeutuivat myös muiden eurooppalaisten Suomen lähetystöjen tietoon. Esimerkiksi Prahan varakonsuli Yrjö Soini kirjoitti helmikuussa 1926 ulkoministeriölle Suomeen

²⁶⁶ Ibid.

²⁶⁷ Stuttgarter Landesgewerbemuseumin kirje Torsten Stjerschantzille Stuttgartista 7.6.1923 / Nordische Gesellschaftin kirje Torsten Stjerschantzille Lyypekistä 3.8.1922. KKA STY/STA F1.

²⁶⁸ Gustav Paulin kirje Torsten Stjerschantzille Hampurista 5.5.1926. KKA STY/STA F1.

kuulleensa Berliinissä (ja Hampurissa) järjestettävästä suomalaisen taiteen näyttelystä, ja esitti näin ollen toiveen siitä, että se saataisiin myös Prahaan.²⁶⁹

Seuraavassa kirjeessään Stjerschantzille Pauli täsmensi suunnitelmiaan. Alustavasti hän kaavaili Hampurin Taidehallin näyttelyä järjestettäväksi helmikuulle 1927, sillä Paulin mukaan se olisi talvikauden paras näyttelyajankohta. Pauli kirjoitti lähettävänsä Stjerschantzille myös kaavion Hampurin Taidehallin niistä tiloista, joihin hän näyttelyä oli kaavailtu. Seinätilaa Pauli sanoi olevan käytettävissä 352 metriä. Pauli kertoi myös Hampurissa parhaillaan meneillään olevasta ruotsalaisen taiteen näyttelystä, jonka perään myös suomalaisen taiteen näyttelyä oli kaavailtu. Ruotsalaisessa näyttelyssä oli parhaillaan esillä 580 eri teosta, mitä Pauli piti hyvin suurena määränä. Suomalaiseen näyttelyyn vähempikin Paulin mielestä riittäisi. Ainut asia joka Paulia tähän mennessä näytti vaivanneen, oli se, ehdittäisiinkö näyttelyyn aiottuja teoksia saamaan laivalla Saksaan, ennen kuin Itämeri jäätyisi talvisin. Paulin mukaan teokset olisi viimeistään saatava matkaan tammikuun ensimmäisinä päivinä.²⁷⁰

Hampurin lisäksi Pauli oli kaavailut näyttelyn olevan esillä myös Berliinissä ja Lyypekissä. Berliinin näyttelyn järjestämisaikaksi Pauli ehdotti Berliinin Nationalgalerielle kuuluvaa Kronprintzen Palais´ta, tai vaihtoehtoisesti Berliinin taideakatemiaa Pariser Platzilla. Pauli kirjoitti Stjerschantzille, että hänen mielestään Berliinin taideakatemia olisi sopivampi sijainti näyttelylle, sillä sen tilat olivat valaistut ylhäältä tulevalle valolla, ja se olisi avoimempi kuin Kronprintzen Palais. Kronprintzen Palais´n etuna puolestaan olisi Paulin mielestä tunnetumpi nimi, mutta se oli hänen mukaansa valaistusolosuhteiltaan kehnompempi. Pauli kirjoitti keskustelewansa aiheesta myös Auswärtiges Amtin hallintoneuvos Johannes Sieversin²⁷¹ kanssa.²⁷²

Kesän 1926 aikana Stjerschantz oli yhteyksissä myös Suomen Berliinin lähetystön henkilökunnan kanssa. Kesällä Stjerschantzilla oli esimerkiksi kirjeenvaihtoa lähettiläs Johannes Öhqvistin kanssa, ja kesäkuussa 1926 lähettiläs Öhqvist kysyi tarkempia tietoja Stjerschantzin ja Paulin suunnitelmista Hampurin ja samalla myös Berliinin näyttelyyn liittyen. Öhqvist halusi tietää, oliko näyttelyssä esillä vain nykyaikaista vai myös vanhempaa taidetta, sekä kuinka monta taiteilijaa ja teosta näyttelyyn olisi tulossa. Öhqvist välitti Stjerschantzille myös Berliinissä syntyneitä toiveita näyttelyn suhteen: Näyttelyn haluttaisiin olevan mahdollisimman kattava, sekä sisältävän myös vanhempaa suomalaista taidetta. Erityisesti näytteille toivottaisiin Berndt Lindholmin, Hjalmar Munsterhjelman, Bernand Berndtsonin sekä Akseli Gallén-Kallelan

²⁶⁹ Yrjö Soinin kirje ulkoministeriölle Prahasta 23.2.1926. UMA Signum 65, Saksa.

²⁷⁰ Gustav Paulin kirje Torsten Stjerschantzille Hampurista 7.5.1926. KKA STA/AT F1.

²⁷¹ Johannes Sievers (1880-1969), taidehistorioitsija, tieteellinen apulainen ja Auswärtiges Amtin taide- ja kulttuurioston johtaja 1925-1933. ks. www.nachlassdatenbank.de.

²⁷² Ibid.

töitä. Myös pienoismalleja sekä kuvia arkkitehti Eliel Saarisen tuotannosta haluttaisiin mukaan. Öhqvist ehdotti samalla myös näyttelyn viemistä Wieniin, Budapestiin sekä ehkä Müncheniin.²⁷³

Stjerschantz vastasi Öhqvistille hyvin pian, ja kertoi Paulin esittäneen virallisen kutsun näyttelyn järjestämiseksi Hampuriin, ja että Pauli oli ollut asian tiimoilta myös Auswärtiges Amtin yleisneuvos Sieversin kanssa yhteyksissä. Stjerschantz mainitsi myös, ettei ollut saanut vielä virallista kyselyä näyttelyn järjestämiseksi Berliinissä. Alustavasti Stjerschantz oli suunnitellut näyttelystä seuraavan laista: Esille tulisi niin uutta kuin myös vanhaakin taidetta, ja teokset olisivat maalauksia, taidegrafiikkaa sekä pienoisseistoksia. Arkkitehtuuria ei Stjerschantzin mukaan alustavasti oltu suunniteltu otettavaksi mukaan. Esillä olevien teosten lukumääräksi Stjerschantz arvio 300, mutta samaan aikaan muistutti, että tarkkoja määriä ei vielä pystyittäisi antamaan. Gallén-Kallela tulisi niin ikään saamaan oman osaston. Hän myös kertoi Paulin luvanneen neljä salia sekä viisi kabinettia Hampurin Taidehallilta suomalaisten käyttöön, mitä Stjerschantz piti hyvin suurena määränä ja heidän tulevan toimeen paremmin vähemmälläkin. Lisäksi Pauli itsekin suositteli näyttelyn käyttöön Berliinin taideakatemia tiloja.

Näyttelyn aikatauluista Stjerschantz kirjoitti Hampurin näyttelyn järjestyvän todennäköisesti helmikuussa 1927, jolloin Berliiniin teokset saapuisivat maaliskuun aikana. Tämän jälkeen vuorossa olisi todennäköisesti Praha. Stjerschantzia mietitytti kuitenkin se, miten paljon saksalaiset olisivat valmiita osallistumaan näyttelyn kustannuksiin. Stjerschantz kertoi myös sopineensa Paulin kanssa alustavasti seuraavaa kustannuksiin liittyen: Suomi maksaisi vakuutukset ja kuljetukset Suomesta Saksaan ja takaisin, kun puolestaan Saksa maksaisi kaikki sen omalla maaperällä syntyvät kuljetuskustannukset, näyttelykatalogin sekä pakkaamisen. Prahan kuljetuksesta olisi vielä sovittava erikseen.²⁷⁴

Elokuussa Öhqvist kirjoitti Stjerschantzille tavanneensa Berliinin taideakatemia professori Amensdorffin, jonka kanssa he olivat päättäneet seuraavaa: Berliinin taideakatemia tilat olisivat kokonaisuudessaan suomalaisten käytössä, ja yhteensä heillä olisi noin 357 metriä seinätilaa. Koska taideakatemia oma näyttely järjestettäisiin toukokuussa, ja sen ripustukseen toivottaisiin koko huhtikuuta, haluaisivat berliiniläiset suomalaisen näyttelyn jo maaliskuulle, jolloin teosten tulisi olla Berliinissä viimeistään 20.2. Berliini toisin sanoen halusi järjestää näyttelyn ennen Hampuria, mieluiten 15.2.-15.3. välisenä aikana. Akatemia myös oli luvannut vastata näyttelystä syntyvistä kuluista ja lisännyt Auswärtiges Amtin huolehtivan teosten kuljetusten kustantamisesta.

²⁷³ Johannes Öhqvistin kirje Torsten Stjerschantzille Berliinistä 22.6.1926. UMA Signum 65, Saksa.

²⁷⁴ Torsten Stjerschantzin kirje Johannes Öhqvistille Helsingistä 30.6.1926. UMA Signum 65, Saksa.

Näyttelyyn tulevista teoksista, ainakin Berliinissä, toivottaisiin kuuluvan mahdollisimman laaja otos suomalaista taidetta, niin nykyaikaista kuin vanhempaakin. Lisäksi myös uusimmista ja radikaaleimmistakin taiteilijoista haluttaisiin antaa mahdollisimman monipuolinen kuva. Piirustukset ja grafiikka puolestaan tulisi lähettää Saksaan ilman raameja. Lisäksi katalogiin toivottaisiin suomalaisen taiteentuntijan laatima noin 8-10 -sivuinen essee suomalaisesta taiteesta, sekä esillä olevista taiteilijoista lyhyet biografiatiedot. Lisäksi arkkitehtuuria edelleen toivottiin mukaan näyttelyyn, mutta ei valokuvien vaan luonnosten ja rakennuspiirustusten muodossa.

Öhqvist pahoitteli Stjerschantzille sitä, miksei hän kirjoittanut hänelle ensin ennen kuin alkoi laatia suunnitelmia yhdessä Paulin kanssa. Myös Hampurista Öhqvist toivoi saavansa tietoja.²⁷⁵ Tässä vaiheessa tosin voisi myös kysyä, miksi Öhqvist itse ei kirjoittanut Paulille alun perin.

Syyskuussa 1926 lähettiläs Öhqvist tiedusteli myös ulkoministeriöltä Suomen tilannetta suunnitellun näyttelyn suhteen. Hän tähdensi kirjeessään Berliinin taideakatemia antavan näyttelytilansa ilmaiseksi suomalaisten käyttöön, ja heidän kustantavan kuljetukset ja näyttelykatalogin. Öhqvist kaipasi edelleen lisätietoja Stjerschantzin ja Paulin välisestä kirjeenvaihdosta.²⁷⁶

Näyttelyn rahoittamista Suomessa kokeiltiin ensin opetusministeriön kautta, jolloin Suomen Taideyhdistys sekä opetusministeriö laittoivat valtioneuvostolle syyskuun 1926 aikana anomuksen 150 000 Suomen markan summasta. Anomus hylättiin, ja siitä annettiin tiedonanto myös ulkoministeriölle ja Berliinin lähetystölle.²⁷⁷ Suomen Taideyhdistyksellä itsellään ei ilmeisesti ollut varoja kyseisen näyttelyn kustantamiseen, joten useita rahoituskanavia kokeiltiin.

Suomen taideakatemia yritti puolestaan anoa avustusta valtioneuvostolta. 1.11.1926 päivätyssä anomuksessa kerrotaan Hampurista ja Berliinistä tulleesta kiinnostuksesta Suomen kuvataiteita kohtaan, ja miten yleisestikin Saksassa oltiin kiinnostuttu suomalaisen taiteen saavutuksista, ja että Saksan päässä oltiin valmiita huolehtimaan heidän päässään syntyneistä kustannuksista. Lisäksi valtioneuvostolle kerrottiin, että Saksan valtionrautatiet olivat luvanneet näyttelyesineiden kuljetuksen rahtivapaaksi. Anottu summa valtioneuvostolta oli noin 80 000 Suomen markkaa.²⁷⁸

²⁷⁵ Johannes Öhqvistin kirje Torsten Stjerschantzille Berliinistä 7.8.1926. UMA Signum 65, Saksa.

²⁷⁶ Johannes Öhqvistin kirje ulkoministeriölle Berliinistä 11.9.1926. UMA Signum 65, Saksa.

²⁷⁷ Opetusministeriön kirje ulkoministeriölle Helsingistä 20.9.1926. UMA Signum 65, Saksa. (N:o 2013, N:o 257/818 K.D. 1926)

²⁷⁸ Suomen taideakatemia kirje valtioneuvostolle Helsingistä 1.11.1926. UMA Signum 65, Saksa.

Valtioneuvostoa pyrittiin lisäksi vakuuttamaan siitä, miten tärkeää kyseisten näyttelyiden järjestäminen olisi Suomen kannalta, sekä sitä, miten siitä olisi hyötyä niin sivistyksellisesti kuin taloudellisestikin. Lisäksi vedottiin myös siihen, miten suomalaiset taiteilijat saivat virikkeitä ja kannustimia ulkomaille lähetettävien näyttelyiden johdosta, mikä kirittäisi näin ollen suomalaisen kuvataiteen tasoa.²⁷⁹

Apurahan saaminen vaikutti olleen Suomen päädyllä kynnyskysymys näyttelyn järjestämiseksi. Hakemus kuitenkin hylättiin marras-joulukuun aikana, mikä on pääteltävissä seuraavista Suomeen saapuneista kirjeistä. Esimerkiksi Berliinin taideakatemian puheenjohtajana toiminut taiteilija Max Liebermann kirjoitti joulukuussa Suomen Berliinin lähetystölle kirjeen, jossa hän pahoitteli Suomen valtioneuvoston päätöstä hylätä apurahahakemus, mikä lopullisesti peruutti näyttelyhankkeen etenemisen. Liebermann lisäsi myös, että näyttelyä ei ehkä pystyttäisi enää järjestämään kevään 1927 aikana, mutta seuraavalle vuodelle kalenterivaraus voitaisiin toki tehdä. Hän myös vakuutti Berliinin taideakatemian antavan myös seuraavan vuoden näyttelylle tilansa ilmaiseksi suomalaisten käyttöön.²⁸⁰ Tieto rahoitusten peruutuksesta kulki myös Stjerschantzille, joka puolestaan informoi Paulia tapahtumien kulusta Suomessa.

Pauli kirjoitti Stjerschantzille 13.12. olevansa apea päätöksestä peruuttaa näyttelysuunnitelma toistaiseksi. Hän myös kirjoitti toivomuksen, että suunnitelma uudesta näyttelystä saataisiin viimeistään kesään 1927 mennessä. Pauli arvio, että jo nyt hyvin pitkälle suunnitteilla ollut näyttely voitaisiin järjestää ehkäpä kevään 1928 aikana. Pauli lisäsi myös, että Berliinin, Lyypekin ja Hampurin kaupunkien myöntämä rahoitus näyttelyä varten oli nyt palautettava.²⁸¹

Ulkoministeriöstä sekä Kansallisgallerian arkistosta löytynyt suomalaisen taiteen näyttelyä Saksassa koskeva materiaali on pääsääntöisesti hyvin fragmentaarista ja sattumanvaraista. Materiaaleista käy ilmi, että Pauli yhdessä Sternschantzin kanssa oli näyttelysuunnitelman kantava voima, ja että useat suomalaiset lähetystöt kuin myös ministeriöt olivat kiinnostuneita asiasta. Toisaalta materiaaleista saa myös mielikuvan, että suomalaisen rahoituksen rauettua suomalaiset jättivät asian roikkumaan, jolloin se raukesi ikään kuin omalla painollaan. Tämä usein tarkoitti sitä, että esimerkiksi useat ulkomaiset lähetystöt jätettiin tiedotuksen suhteen oman onnensa nojaan. Lisäksi saksalaiset, Pauli mukaan luettuna, vaikuttivat olevan ainoa aidosti pettynyt taho suomalaisen näyttelyn peruuntumisen suhteen. Varsinainen suomalaisen taiteen näyttely Berliinissä onnistuttiin saamaan kasaan vasta vuonna 1935.

²⁷⁹ Ibid.

²⁸⁰ Max Liebermannin kirje Suomen Berliinin lähetystölle Berliinistä 7.12.1926. UMA Signum 65, Saksa.

²⁸¹ Gustav Paulin kirje Torsten Stjerschantzille Hampurista 13.12.1926. KKA STA/AT F1.

Viimeinen Paulin Stjernschantzille kirjoittama kirje on vuodelta 1929, jossa Pauli ja Stjernschantz keskustelivat Ateneumin kokoelmissa olevan Kalkreuthin maalauksen siirtämisestä takaisin Saksaan. Pauli kertoi myös, ettei ollut kuullut pitkään aikaan mitään Suomesta, ja että hän lähetti terveisiä niin Stjernschantzille kuin tämän vaimolle. Hän kertoi myös matkustavansa pian Tukholmaan luennoimaan siellä järjestettävän saksalaisen taiteen näyttelyn yhteyteen.²⁸²

²⁸² Gustav Paulin kirjeTorsten Stjernschantzille Hampurista 21.3.1929. KKA STA/AT F1.

Pohdintoja sekä johtopäätökset

Gustav Paulin toimista Suomessa 1920-luvulla on jo tähän mennessä selvinnyt paljon vastauksia, mutta samalla myös joukko varsin mielenkiintoisia kysymyksiä on jäänyt vastaamatta: Keskeisin pohdinnan aihe olisi varmasti se, miksi Pauli ei hankkinut yhtään suomalaista teosta Hampurin Taidehallin kokoelmiin, vaikka hän omien kirjoitustensa mukaan aidosti näytti kiinnostuneen suomalaisesta taiteesta? Keskeisimmät syyt tähän todennäköisesti olivat Hampurin Taidehallin koko 1920-luvun hyvin pieninä olleet määrärahat teoshankinnoille, sekä suomalaisen taiteen sopimattomuus Hampurin Taidehallin profiiliin.

1920-luvulla Hampurin Taidehallin ostomäärärahat olivat hyvin pienet, ja tutkija Ringin mukaan usein uusien hankintojen tekemiseksi vähemmän arvokkaita tauluja piti myydä eteenpäin, usein yksityisille ostajille. Ringin mukaan yksi eniten katumusta herättänyt teosmyynti oli vuonna 1923 tapahtunut ruotsalaistaiteilija Anders Zornin vuonna 1891 valmistuneen akvarellimaalauksen, *Hamburger Hafenin* poismyynti. Kyseinen teos oli aikoinaan Alfred Lichtwarkin Zornilta itseltään tilaama, ja se oli ollut esillä Hampurin Taidehallissa vuodesta 1905 alkaen. Lisäksi vuoden 1923 hyperinflaation aikaan Hampurin Taidehalli myi Ringin mukaan teoksia jopa siinä tarkoituksessa, että se saisi vakaata ulkomaista valuuttaa saksalaisen, arvonsa menettäneen markan tilalle.²⁸³ Näiden tietojen valossa on ehkä ymmärrettävää, jos teoshankinnat eivät olleet niin yksinkertaisia kuin niiden luulisi olevan.

Toinen mielenkiintoinen seikka Pauliin liittyen on se, että Suomen Taideyhdistyksen arkistosta löytyvässä kirjeenvaihdossa ulkomaisia näyttelyitä koskien, voi havaita Paulin olleen, saksalaisten kategoriassa, tietystä miehestä erilaisessa, jopa etuoikeutetussa asemassa verrattuna muihin saksalaisiin, jotka Suomeen Stjerschantzille kirjoittivat. Esimerkiksi jo aikaisemmin mainitun Stuttgartin Landesgewerbemuseumin näyttelysuunnitelmien yhteydessä Stjerschantz oli hyvin laiska vastaamaan, ja jopa Saksan Helsingin lähetystö joutui kirjoittamaan hänelle suostutellakseen häntä Stuttgartin taideteollisuusmuseon suunnitelman taakse.²⁸⁴

Toinen vastaava esimerkki löytyy vuoden 1927 kesältä, jolloin Albrecht Dürerin juhlavuoden kunniaksi Nürnbergin kaupungin pormestari H. Luppe lähestyi Stjerschantzia idealla, että myös Helsingissä voisi järjestää saksalaisen renessanssin suurmiestä käsittelevän esitelmän. Esitelmöijäksi Luppe ehdotti saksalaista historioitsija Björn de Carroa. Myös de Carro kirjoitti Stjerschantzille vuoden 1927 lopulla ja kuulleensa

²⁸³ Ring 2010b, 96-98.

²⁸⁴ Stuttgarter Landesgewerbemuseumin kirje Torsten Stjerschantzille Stuttgartista 7.6.1923 sekä Saksan Helsingin lähetystön kirje Torsten Stjerschantzille, 28.6.1924. KKA STA/AT F1.

hänen ja Nürnbergin pormestarin kirjeestä, sekä heidän suunnitelmistaan. de Carro pyysi Stjerschantzilta lisäohjeita esitelmään liittyen, sekä ilmoitti alustavasti esitelmän järjestyvän tammi-helmikuun 1928 aikana.²⁸⁵

Vuoden vaihteen jälkeen Stjerschantz ilmoitti de Carrolle Suomen Taideyhdistyksen olevan toki kiinnostunut Albrecht Düreriä käsittelevästä esitelmästä, mutta että Helsingissä ei Taideyhdistyksen käytössä ollut lainkaan esitelmälle sopivaa tilaa.²⁸⁶ Suunnitelma ei edennyt enää tästä pidemmälle. Mielenkiintoista tässä tapauksessa on se, että miksi Nürnbergille ja de Carrolle ei annettu Helsingin yliopiston juhlasalia käyttöön, niin kuin Paulille oli annettu noin kuusi vuotta aikaisemmin? Oliko valinta tietoinen vai tiedostamaton, sitä emme tiedä. Toisaalta taustana saattoi olla myös se, että Ateneum oli jo järjestänyt Düreriä käsitelleen näyttelyn omien kokoelmiensa pohjalta ja ehkä katsonut sen riittävän juhlistamaan Dürerin juhlavuotta.²⁸⁷ Toisaalta de Carron torjumiseen saattoi vaikuttaa myös se, ettei Stjerschantz itse henkilökohtaisesti koskaan tavannut häntä. Mielenkiintoiseksi jää myös se, mitä olisi tapahtunut, jos Pauli olisi ilmoittanut kiinnostuksestaan järjestää esitelmä Düreristä Helsingissä.

Edellisillä sivuilla olemme siis käsitelleet saksalaisen museojohtaja Gustav Paulin kontakteja ja toimia Suomessa, sekä sitä, miten ne ovat vaikuttaneet suomalaisella taidekentällä. Tässä tutkielmassa on erityisesti pohdittu sitä, miten Pauli edisti saksalaisen taiteen ja kulttuurin tuntemusta Suomessa kuin myös sitä, miten hän vastaavasti pyrki edistämään suomalaista kulttuuria Saksassa. Kokoavana loppupäätelmänä voimme todeta Paulin olleen yksi keskeisimmistä toimijoista Suomen ja Saksan kuvataidesuhteissa 1920-luvulla, mutta toisaalta hän ei yksin aivan kaikkea saanut aikaan. Paulin apuna toimivat myös Saksan suurlähetystön Otto Göppert ja Hans Völkers, sekä saksalaistaustainen liikemies Albert Goldbeck-Löwe. Paulin varsinaisiksi saavutuksiksi Suomessa voidaan laskea niin hänen järjestämänsä suuri saksalaisen taiteen näyttely syksyllä 1922, luentomatkat Helsinkiin sekä keväällä 1922 että 1925, kuin myös ponnistelut suomalaisen näyttelyn saamiseksi Saksaan vuosina 1926-27. Myöskin Mestari Francken maalaaman Kalannin alttarikaapin restaurointiin Paulilla oli keskeinen vaikutus.

Tutkija Christian Ringin työhön suhteutettuna nyt käsillä oleva tutkielma keskittyi erityisesti Paulin ja Suomen välisiin suhteisiin, löytäen sieltä monia mielenkiintoisia seikkoja. Suomi ei tietenkään ollut Paulille hänen prioriteettilistansa kärjessä, mutta jonkinlainen suhde jo tähän mennessä läpikäydystä materiaalista voidaan todentaa. Jokaiselta Suomen matkaltaan Pauli laati kattavan ja seikkaperäisen kirjeen Hampurin

²⁸⁵ Björn de Carron kirje Torsten Stjerschantzille Nürnbergistä 2.12.1927. KKA STA/AT F1.

²⁸⁶ Torsten Stjerschantzin kirje Björn de Carrolle Helsingistä 7.1.1928. KKA STA/AT F1.

²⁸⁷ Ks. esim. Uusi Suomi, 3.2.1928

Taidehallin komissiolle, joissa hän pohti näkemäänsä ja kokemaansa, sekä yleisesti häntä askarruttaneita aiheita. Pauli mainitsi Suomen usealla sivulla myös omaelämäkerrassaan vuodelta 1936, kuvaten Suomea ystävällismieliseksi ja kyvykkääksi kansaksi ja Saksan kumppaniksi.

Uutta tietoa aikaisemman tutkimuksen päälle on myös ilmennyt nyt käsillä olevan tutkielman lähdemateriaaleista: Paulin saksalaisille lähettämistä kirjeistä paljastuu hyvinkin tiivis suhde Kalannin alttarikaapiin sekä vuoden 1922 saksalaisen taidenäyttelyn välillä. Joissain Paulin Suomeen kirjoittamissa kirjeissä sävy oli jopa uhkaava, sillä jos Hampurin Taidehallin ei onnistuisi hankkia Kalannin alttarikaappia suomalaisilta, uhkasi Pauli olla edistämättä myöskään saksalaisen taiteen näyttelyä Helsingissä. Aikaisemmassa tutkimuksessa tämä seikka ei ole tullut esille.

Paulin kiinnostuksen Suomeen laukaisi siis todennäköisimmin 1900-luvun alussa uudelleen löydetty hampurilainen keskiaikainen maalari Mestari Francke, jonka yksi keskeisimmistä töistä löytyi Itämeren vastarannalta Suomesta. Aivan aluksi vaikutti siltä, että Paulin pyrkimykset saksalaisen taidenäyttelyn järjestämiseksi kauas pohjoisessa olisivat olleet toissijaisia Kalannin alttarikaappiin verrattuna, ja että hänen kiinnostuksensa Suomeen perustui lähinnä siihen, miten helposti hänen onnistuisi hankkia Kansallismuseossa sijaitseva keskiaikainen teoskokonaisuus takaisin kotimaahan Saksaan. Saksalaiset lähettiläät Helsingissä suhtautuivat Paulin ja Hampurin Taidehallin suunnitelmiin jo aivan alussa kriittisesti, sillä he varmasti ajattelivat kyseisen seikan paljastumisen suomalaisille olevan saksalaisten itsensä kannalta haitallista.

Paulin huhtikuun 1922 vierailua Suomeen voidaan pitää eräänlaisena vedenjakajana niin Paulin suhtautumisessa Kalannin alttarikaappiin kuin myös hänen suhteessaan Suomeen. Alttarikaapiin ostoaiheet vaihtuivat taulun restaurointiaikeisiin, mikä jälkikäteen ajateltuna kuulostaa jännittävältä. Todennäköisesti Paulille kävi tuolloin selväksi, että suomalaiset eivät aikoneet myydä kyseistä alttarikaappia, ja että tämä asia jäisi vallitsevaksi tosiseikaksi. Tosin itse restauroinnissa saksalaiset eivät pitäneet kovinkaan suurta kiirettä.

Pauli solmi erityisesti huhtikuun 1922 aikana tiiviitä ja läheisiä suhteita niin suomalaisiin taidemaailman vaikuttajiin kuin myös täällä silloin toimineisiin saksalaisdiplomaatteihin. Pauli todennäköisesti löysi suomalaisista aidon Saksan ystävän, jota piti kohdella asiaankuuluvalla tavalla. Lokakuun 1922 saksalainen taidenäyttely oli menestys, eikä yhtä suurta katsausta saksalaista taidetta ole Suomessa nähty sen jälkeen.

Vuoden 1925 keväällä Pauli vieraili kolmannen kerran Suomessa, ja samalla toi restauroidun Kalannin alttarikaapiin takaisin Suomeen. Pauli alkoi myös noihin aikoihin vakavasti pohtimaan vastavuoroisen suomalaisen taidenäyttelyn järjestämistä Saksassa 1920-luvun lopulla, ja ideansa taakse hän sai niin Ateneumin kokoelmien intendentin Torsten Stjernschantzin kuin myös Helsingin suurimman yksityisen taidegalleristin, Gösta Stenmanin. Suunnitelma suomalaisen taiteen näyttelystä kaikista ponnisteluista

huolimatta kariutui suomalaisen osapuolen rahoituksen [ja ehkä motivaation] puutteeseen, ja erityisesti saksalaisia sekä Paulia kyseisen taidenäyttelyn peruuntuminen aidosti harmitti.

Alussa esitettyä Barabásin verkostoteoriaa verratessa voidaan todeta, että Pauli oli Suomen ja Saksan kuvataidemaailmojen välinen keskeinen napa, jolla oli hallussaan paljon linkkejä Suomen suuntaan. Nämä linkit johtivat niin Ateneumin Stjerschantziin kuin myös saksalaisen lähetystön henkilökuntaan, jotka yhdessä muodostivat tietynlaisen ryppään. Paulin ja Hampurin sekä Stjerschantzin ja Helsingin muodostamien ryppäiden ja niitä yhdistäneiden linkkien kautta kulki niin tietoa, taitoa, kuin myös keskinäistä arvostusta ja kumppanuutta, sekä tietysti itse taidetta. Myös alussa mainitun Bourdieun kenttäteorian perusteella Pauli oli saavuttanut määräävän aseman suomalaissaksalaisella taidekentällä, ja tätä asemaa hän pyrki parhaansa mukaan hyödyntämään. Kentän ja verkoston käsitteitä verrattaessa on tosin myös huomioitava se, että Paulin suomalaiset kanssapelurit olivat Paulille itselleen ja saksalaisille myötämielisiä.

Paulin ja Suomen muodostamien suhteiden tarkastelu saa aivan uudenalaisen painoarvon, kun sitä tarkastellaan osana laajempaa kontekstia. 1920-luvulla Saksa ei ollut kovin suuressa huudossa, ja varmasti ne vähät ystävät, joita Saksalla oli, olivat sille tärkeitä. Lisäksi Suomea ja Saksaa yhdisti vuoden 1918 muisto ja aseveljeys, sekä suomalaisten Saksaa kohtaan kokema myötätunto Versaillesin rauhanehtoja kohtaan. Toisaalta Suomen ja Saksan välistä suhdetta ei voinut pitää tuolloinkaan tasavertaisena, vaan pahimmillaan nämä suhteet saattoivat olla jopa Suomea hyväksikäyttäviä. Näitä samoja piirteitä oli havaittavissa myös Paulin toimista, sillä alkuun hänen pyrkimyksensä esimerkiksi Kalannin alttarikaapin suhteen eivät joka käänteessä olleet täysin korrekkeja.

Professori Vesa Varesta lainaten myös Paulin vierailut olivat eräässä mielessä ”pieniä valtiovierailuja” Suomeen sellaiselta taholta, jonka Suomi koki itselleen hyödylliseksi. Lisäksi huomionarvoista on myös se, miten Pauli sai Suomen taidekentässä tiettyssä mielessä erityistä kohtelua verrattuna muihin suomalaisista kiinnostuneisiin saksalaisiin taidevaikuttajiin. Esimerkkinä mainittakoon Stuttgartin Landesgewerbemuseumin yritykset saada Stjerschantzia kiinnostumaan suomalaisen taideteollisuusnäyttelyn järjestämisestä Stuttgartiin vuosien 1923-1925 aikana sekä Nürnbergin tiedustelut Albrecht Dürer -esitelmään liittyen. Toisaalta kyseiset tapaukset korostavat ehkäpä myös sitä, että vielä 1920-luvulla suhteet menivät enemmän henkilötasolla kuin organisaatioiden kautta. Stjerschantz tunsi Paulin ja päinvastoin, toisin kuin Stuttgartin museojohto tai nürnbergiläiset. Toisaalta kyseessä saattoi olla suomalaisten taholta myös puhtaasti priorisointikysymys.

Toinen mielenkiintoinen seikka liittyy 1920-luvun taidenäyttelyjen järjestämiseen ja käytännön toteutukseen: Siinä missä 20-luvun alussa saksalaisen taiteen näyttelyä Helsinkiin järjesteli puhtaasti tarkoin määrätty

henkilöverkosto, tulivat vuosikymmenen loppua kohti saavuttaessa mukaan myös valtiolliset ja viralliset organisaatiot. Pauli oli yhteydessä vuosien 1921-1923 aikana suurimmalta osin yksittäisten henkilöiden kanssa, mutta suomalaisen taidenäyttelyn järjestämisessä Saksaan vuosina 1926-1927 mukana olivat vielä selkeämmin myös Saksan valtiolliset tahot, kuten Auswärtiges Amt. Suomenkin puolelta virallisten organisaatioiden, kuten ulkoministeriön ja opetusministeriön, rooli asioiden hoitoon erikoistuneena instrumenttina korostui.

Suomen ja Saksan suhteita tarkasteltaessa taiteen kentältä voimme näin ollen todeta, että myös sen piiriin saattoi sisältyä poliittisia tai sellaisiksi tarkoitettuja piirteitä. Gustav Pauli ja hänen Suomi-yhteytensä osoittavat, miten verkottunut maailmamme on ollut myös menneinä vuosikymmeninä. Tällainen asioiden välisten yhteyksien hahmottaminen sekä havaitseminen auttaa meitä paremmin hahmottamaan sekä ymmärtämään ympäröivää maailmaa.

Jatkotutkimuksen kannalta edelleen olisi mielekästä, tutkija Christian Ringiin viitaten, selvittää enemmän Paulin yhteyksiä muihin pohjoismaihin, kuten Ruotsiin, Norjaan, Tanskaan ja Islantiin. Lisäksi yhteydet Baltiaan olisivat myös mielenkiintoinen tutkimuskohde. Suomen kannalta olisi lisäksi mielekästä pohtia, oliko muilla mailla vastaavanlaisia ”yhteyshenkilöitä” Suomeen, niin kuin Pauli oli Saksalle. Olivatko tällaisten eri maista tulleiden yhteyshenkilöiden toimintamallit yhteneviä, vai olisiko niistä havaittavissa kansallisia eroja? Myöskin nyt esille tulleiden arkistomateriaalien kautta olisi mielenkiintoista lähteä selvittämään Saksan 1920-luvun talousahdingon vaikutuksia Saksan kulttuuriin panostuksiin ulkomailla. Ainakin Suomen vuoden 1922 näyttelyn taloudellisista kauhunhetkistä suomalaiset saatiin pidettyä hyvinkin tietämättöminä, vaikka saksalaisten taholla hätä ja uhka vaikuttivat olleen aidot.

Katsaus Suomen ja Saksan välisiin kulttuurisuhteisiin on hyvä päättää sitaattiin, joka on otettu Ateneumin syksyn 1922 saksalaisen taidenäyttelyn näyttelykatalogin esipuheesta:

*”Saksalaisen taiteen näyttely, josta tämä vihkonen on, on tarkoitettu Saksan kansan tervehdykseksi sen suomalaiselle ystäväkansalle. Taiteessa peilautuu kansan sielu, ja myös on tunnettua, että taiteemme mestarien työt puhuvat uuden Saksan tunteista ja ajatuksista.”*²⁸⁸

²⁸⁸ ”Die Ausstellung Deutscher Kunst, deren Verzeichnis hier folgt, bedeutet einen Gruß des Deutschen Volkes an die befreundete Bevölkerung Finnlands. In der Kunst spiegelt sich die Seele eines Volkes, und also ist es gemeint, daß etwas von den Gefühlen und Denken des neueren Deutschland aus den Werken seinen Meister sprechen soll.” (allekirjoittaneen suomennos) ks. katalogi Ausstellung Deutscher Kunst in Ateneum zu Helsingfors, Oktober 1922.

Painamattomat lähteet

Historisches Archiv Hamburger Kunsthalle (HAHK), Hamburg

HAHK U2502. *Austellung zu Helsingfors 1922, Band I-III.*

Kansallisgalleria, Helsinki

Kansallisgallerian arkisto, Helsinki

Gösta Stenmanin arkisto

Saapuneet kirjeet 1919-1946, Taidepalatsin avajaiset (kotelo 6)

Saapuneet kirjeet A-Ö (kotelot 7-13)

Lähteneet kirjeet 1919-1947 (kotelo 15)

Suomen Taideyhdistyksen arkisto (kotelo STYA)

Näyttelyjä koskevat asiakirjat 1893-1930, (kotelo STY H15)

Pöytäkirjat 1920-1922, (kotelo STY C31)

Pöytäkirjat 1926 (mikrofilmi)

Pöytäkirjat 1927-1928 (mikrofilmi)

Kirjeenvaihto 1919-1928, (kotelo STA/AT F1)

Ulkoministeriön arkisto, (UMA) Helsinki

Ryhmä 46, TIEDE. JA TAIDE

P. Kuvanveisto- ja maalaustaide

V. Ulkomaisten kirjastojen, arkistojen yms. lainat

Z. Suomen ja ulkomaiden väliset kulttuurisuhteet yleensä

Ryhmä 65, NÄYTTELYT

SAKSA

Sähköiset lähteet

Algol Ab. <<https://www.uppslagsverket.fi/sv/sok/view-103684-AlgolAb>>

(viitattu 5.3.2019)

Biographien A-G; Göppert Otto. <http://www.bundesarchiv.de/aktenreichskanzlei/1919-1933/0011/adr/adrag/kap1_7/para2_106.html>

(viitattu 5.3.2019)

Biographien S-Z; W; Wallroth, Erich. < http://www.bundesarchiv.de/aktenreichskanzlei/1919-1933/0000/adr/adrsz/kap1_5/para2_30.html >

(viitattu 5.3.2019)

Deuter, Jörg, "Pauli, Gustav" in: Neue Deutsche Biographie 20 (2001), S. 121-122

<<https://www.deutsche-biographie.de/pnd116061707.html#ndbcontent>>

(viitattu 3.3.2019)

Forsén, Annette: Goldbeck-Löwe, Albert. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. Studia Biographica 4.

Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997.

<<https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/9762>>

(viitattu 3.3.2019)

Göppert, Otto, Indexeintrag: Deutsche Biographie.

<<https://www.deutsche-biographie.de/pnd133570754.html>>

(viitattu 05.03.2019).

Göppert, Otto (1872-1943) Zentrale Datenbank Nachlässe.

<http://www.nachlassdatenbank.de/viewsingle.php?person_id=4549&asset_id=4975>

(viitattu 5.3.2019)

Konstantin Hermann, *Pauli, Theodor Gustav*, in: Sächsische Biografie, hrsg. vom Institut für

Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V., bearb. von Martina Schattkowsky

<<http://www.isgv.de/saebi/>>

(viitattu 3.3.2019)

Sarje, Kimmo: Strengell, Gustaf. Kansallisbiografia-verkkójulkaisu. Studia Biographica 4. Helsinki:

Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997.

<<https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/4131>>

(viitattu 27.2.2019)

Sievers, Johannes (1880-1969), Zentrale Datenbank Nachlässe.

<http://www.nachlassdatenbank.de/viewsingle.php?category=S&person_id=13298&asset_id=39994&sid=145e2bbf5c7fe3a826eef>

(viitattu 6.3.2019)

Svinhufvudin itsenäisyssenaatti,

<<https://www.eduskunta.fi/FI/tietoaeduskunnasta/kirjasto/aineistot/yhteiskunta/historia/eduskunta-ja-itsenaistytminen-1917/Sivut/svinhufvudin-itsenaisyssenaatti.aspx>>

(viitattu 25.3.2019)

Torsten Stjernschantz. <<https://www.uppslagsverket.fi/sv/sok/view-103684-StjernschantzTorsten>>

(viitattu 5.3.2019)

Völckers, Hans Hermann, Indexeintrag: Deutsche Biographie, <[https://www.deutsche-](https://www.deutsche-biographie.de/pnd1030498938.html)

[biographie.de/pnd1030498938.html](https://www.deutsche-biographie.de/pnd1030498938.html)>

(05.03.2019).

Völckers, Hans Hermann (1886-1977), Zentrale Datenbank Nachlässe.

<http://www.nachlassdatenbank.de/viewsingle.php?category=V&person_id=14670&asset_id=15911&sid=745f0af85c7e834baa07d>

(viitattu 5.3.2019)

Wallroth, Erich, Indexeintrag: Deutsche Biographie, <[https://www.deutsche-](https://www.deutsche-biographie.de/pnd133793680.html)

[biographie.de/pnd133793680.html](https://www.deutsche-biographie.de/pnd133793680.html)>

(viitattu 05.03.2019)

Painetut lähteet ja kirjallisuus

Aikakirja – henkilötietoja nykypolven suomalaisista 1934. 1933. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Austellung Deutscher Kunst im Ateneum zu Helsingfors, Oktober 1922.

BARABÁSI, ALBERT-LÁSLÓ, 2002. *Linkit. verkostojen uusi teoria.* Helsinki: Terra Cognita. suom. Kimmo Pietiläinen.

VON BEHR, KARIN 2001. Magda Pauli. Hamburgische Biografie-Personenlexikon. Volume 2. Hrsg. Kopitzsch, Franklin; Dirk Brietzke. Hamburg: Wallenstein Verlag. 317-318.

BOURDIEU, PIERRE, 1993. *The Field of Cultural Production – Essays on Art and Literature.* Ed. Randal Johnson, Polity Press.

BRUMMER, HANS. HENRIK. & LENGEFELD, CECILIA. 1998. *En glömd relation: Norden och Tyskland vid sekelskiftet.* Stockholm: Prins Eugens Waldemarsudde i samarbete med Carlsson.

DAEMGEN, ANKE, 2009. *Künstlerfürsten: Liebermann. Lenbach. Stuck. Künstlerfürsten. Liebermann. Lenbach. Stuck.* Hrsg. Karin Althaus et.al. Berlin: Stiftung Brandenburger Tor/Max Liebermann Haus & Nikolaische Verlagsbuchhandlung GmbH. 15-22.

DÜCHTING, HAJO, 2008. 'Auf der Suche nach reinen Kunst'- vom Wilhelm Leibl bis Wassily Kandisky. *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland – Band 7 -Vom Biedermeier zum Impressionismus.* Hrsg. Kohle, Hubertus. München – Berlin – London – New York: Prestel Verlag. 535-542.

FÄLT, OLAVI, K; 2016. Termodynamiikka, verkostoteoria ja kognitiivinen psykologia historiaa tulkitsemassa. *Historian teoria – Lingvistiksestä käänteestä mahdolliseen historiaan.* toim. Kari Väyrynen & Jarmo Pulkkinen. Tampere: Vastapaino.

GEIL, BERNHARD, 2005. Max Slevogts grafisches Schaffen der berliner Jahre. *Max Slevogt – Die Berliner Jahre.* Hrsg. Sabine Fehleemann. Wuppertal: Von der Heydt-Museum, & Berlin: Stiftung Brandenburger Tor, & Köln: Wienand Verlag. 170–177.

- GORGEN, ANNABELLE & GIESEN, SEBASTIAN, 2002. *Ein Impressionismus für Hamburgs Bürgertum – Max Liebermann und Alfred Lichtwark*. Hrsg. Ernst Barlach Haus, Hamburg / Hamburg & München: Dölling und Goalitz Verlag GmbH.
- GUTBROD, EVELYN, 1980. *Die Rezeption des Impressionismus in Deutschland 1880–1910*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer GmbH.
- HENTILÄ, MARJALIISA & HENTILÄ, SEPPO, 2016. *Saksalainen Suomi 1918*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Siltala.
- HUUSKO, TIMO; SÄÄSKILAHTI, SUSANNA, 2007. *Kirjoituksia taiteesta: 4, Maalauksellisuus ja tunne: modernistiset tulkinnat kuvataidekritiikissä 1908-1924*. Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto.
- JOKINEN, TEPPO, 2011. Keisarillinen Berliini suomalaistaiteilijoiden matka- ja opiskelupaikkana. *Italiassa ja Saksanmaalla –taiteilijoiden ja taiteentuntijoiden matkassa 1840-1930*. Toim. Teppo Jokinen & Hanne Selkokari. Helsinki: SKS. 133-148.
- KESKINEN, JARKKO & TERÄS, KARI, 2008. Sosiaalinen pääoma & Luottamus -Miten tehdä näkymätön näkyväksi? *Luottamus, sosiaalinen pääoma, historia. Historia Mirabilis 5*. toim. Keskinen, Jarkko & Teräs, Kari. Turku: Turun historiallinen yhdistys Ry. 7-13.
- KOSKINEN, MAIJA 2018. *Taiteellisesti Elvyttävää ja Poliittisesti Ajankohtaista - Helsingin Taidehallin näyttelyt 1928-1968*. Helsinki: Premedia.
- LICHTWARK, ALFRED, 1894. *Wege und Ziele des Dilettantismus*. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft / Brudmann'sche Buchdruckerei.
- LICHTWARK, ALFRED, 1900. *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken*. Dresden, Verlag von Gerhard Kühlmann.
- LOCHNER, HELMUT, 2005. *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- VAN MAANEN, HANS, 2009. Pierre Bourdieu's Grand Theory of the Artistic Field. *How to Study Art Worlds – On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam University Press. 53-59.
- MELGIN, ELINA, 2014. Propagandaa Vai Julkisuusdiplomatiaa? Taide Ja Kulttuuri Suomen Maakuvan Viestinnässä 1937-52. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- NIPPERDEY, THOMAS 1988. *Wie das Bürgertum die Moderne fand*. Berlin: CORSO bei Siedler / Wolf Jobst Siedler Verlag GmbH.
- NÜRNBERGER, ULRIKE; RÄSÄNEN, ELINA; ALBRECHT, UWE; 2017. Einleitung Meister Francke – Werke und Wirkung. *Meister Francke revisited – Auf den Spuren eines Hamburger malers. Edition Mare Balticum*. Hrsg. von Nürnberger, Ulrike; Räsänen, Elina; Albrecht, Uwe. Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG. 13-37.
- PALOPOSKI, HANNA-LEENA, 2012. *Taidenäyttelyt Suomen Ja Italian Julkisissa Kuvataidesuhteissa 1920-luvulta Toisen Maailmansodan Loppuun*. Helsinki: Valtion taidemuseo: Kuvataiteen keskusarkisto.
- PABSCH, MATTHIAS, 2006. *Berlin und Seine Künstler*, Primus Verlag/ Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- PAULI, GUSTAV, 1911. *Liebermann - Des Meisters gemälde in 304 Abbildungen*. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, neunzehnter Band, Max Liebermann. Stuttgart und Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt.
- PAULI, GUSTAV, 1936. *Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten*. Tübingen: Rainer Wunderlich Verlag. (näköispainos) / Baderborn: Salzwasser Verlag GmbH, 2015.
- REFFLINGHAUS, CHRISTINE, 1997. *Liebermann - Slevogt - Corinth: Die Zeichnungen der Niedersächsischen Landesgalerie*. Forum des Landesmuseums Hannover, 20. Juni bis 24. August 1997, Hannover. Hrsg. Heide Grappe-Albers.

REIJONEN, HENNI, 2017. The Conservation of the Saint Barbara Paintings of. the Kalanti

Altarpiece in Hamburg 1922-1925. *Meister Francke revisited – Auf den Spuren eines*

Hamburger malers. Edition Mare Balticum. Hrsg. von Nürnberger, Ulrike; Räsänen, Elina;

Albrecht, Uwe. Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG. 152-161.

(a) RING, CHRISTIAN, 2010. *Gustav Pauli und die Hamburger Kunsthalle – Reisebriefe.*

Forschungen zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle Band 1.1. Hrsg. von der Hamburger

Kunsthalle und der Hermann Reemstma Stiftung / Berlin München: Deutscher Kunstverlag

GmbH.

(b) RING, CHRISTIAN, 2010. *Gustav Pauli und die Hamburger Kunsthalle – Biografie und*

Sammlungspolitik. Forschungen zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle, Band 1.2. Hrsg.

von der Hamburger Kunsthalle und der Hermann Reemstma Stiftung / Berlin München:

Deutscher Kunstverlag GmbH.

SEVÄNEN, ERKKI, 1998. *Taide instituutiona ja järjestelmänä – Modernin taide-elämän*

historiallissosiologiset mallit. Helsinki: SKS.

SUOMINEN, TAPIO, 1999. *Alfred Lichtwark taidekasvattajana – saksalaisen taidekasvatusliikkeen*

jäljillä. toim. Linder, Marja-Liisa & Suominen, Tapio. Tampere: Tampereen taidemuseon

julkaisuja 85.

STJERNSCHANTZ, TORSTEN 1922. Deutsche Kunst in Helsingfors”. *Deutsch-Finnische Brücke,*

Heft 11-12, 3 Jahrgang, Nov. -Dez. 1922. Hrsg. von der Deutsch-Finnischen Vereinigung von

1918 E. V. Berlin. 119-121.

VARES, VESA, 2018. *Viileää veljeyttä – Suomi ja Saksa 1918-1939.* Helsinki:

Kustannusosakeyhtiö Otava.

Sanomalehdet

Helsingin Sanomat 1922

Hufvudstadsbladet 1922-1928

Svenska Pressen 1922-1928

Uusi Suomi 1922-1928